

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**Juan José Millás y las nuevas tecnologías
audiovisuales**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Rubén Rojas Yedra

DIRECTORES

Rebeca Sanmartín Bastida
Antonio Garrido Domínguez

Madrid, 2018

JUAN JOSÉ MILLÁS

Y LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS AUDIOVISUALES

RUBÉN ROJAS YEDRA

FACULTAD DE FILOLOGÍA



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

DIRIGIDA POR:

REBECA SANMARTÍN BASTIDA

FACULTAD DE FILOLOGÍA, DPTO. DE FILOLOGÍA HISPÁNICA II (LITERATURA ESPAÑOLA), UCM

ANTONIO GARRIDO DOMÍNGUEZ

FACULTAD DE FILOLOGÍA, DPTO. DE LITERATURA COMPARADA, UCM

| Prefacio y agradecimientos

El inicio de esta tesis se remonta al verano de 2011. Entonces era solo una idea ilusionante pero vaga. Acabado el máster de literatura española un año antes, y a la vista de un incierto escenario laboral, una tesis doctoral iba a ser el proyecto con el que respaldar mi futuro. Bien es verdad que uno nunca está solo en una empresa de tal magnitud, y que no hubiera podido sacarla adelante sin el apoyo de muchas personas, sobre todo de mis padres, Encarna y Manuel, y de mi tía Merche, quienes han sido soporte económico y moral. Pero también de amigos y familia, quienes me dieron el espacio necesario y tuvieron paciencia conmigo. Gracias a todos ellos.

«¿Por qué escogiste a Juan José Millás?» es la pregunta que siempre me hacen cuando se sabe de mi dedicación a su obra. Estas cuestiones nunca son sencillas de responder, algo así como el «¿Sobre qué escribes en tus cuentos?» cuando se conoce mi rama creativa. En uno y otro caso, la decisión es más irracional de lo que debería admitir. Pero aquí tengo que desarrollar la respuesta, pues el ámbito académico no aplaude desórdenes de esta naturaleza. Así pues, podría aducir razones sentimentales: *El desorden de tu nombre* fue una de las primeras novelas para adultos que leí aún en etapa infantil, o al menos de la que mejor me acuerdo. Este argumento debería servir para incluir a Millás entre mis primeros novelistas favoritos. Pero hay más: también su estilo narrativo, sencillo en cuanto a léxico pero siempre rozando lo fantástico, marcaron mis inicios en la escritura. A otros niveles, su obra me parecía lo suficientemente rica y proteica como para no aburrirme nunca de leer sus textos con mirada crítica (pensaba en cinco o seis años vista). La variedad temática y genérica, la heterogeneidad tonal y el hecho de que apareciera en prensa con asiduidad dando su particular visión sobre lo que sucedía (en una época en la que aún leíamos *El País*) le otorgaban un especial atractivo a su figura. Si a ello sumamos que cuando estudiaba periodismo compartía sus *articuentos* entre mis compañeros de clase, la elección de sus textos como contenido esencial de una tesis doctoral me pareció no solo lógica sino necesaria. Parte de mi vida estaba unida a la obra de Juan José Millás.

Nada más echar a andar el plan las dudas sobrevinieron: sin tener beca, ¿era posible compaginar vida laboral y académica?, ¿tanta dedicación a cuestiones críticas afectaría a mis impulsos de creatividad?, es más, ¿podría controlarlos en las páginas de la tesis?, ¿cómo dominar mi tendencia a la dispersión intelectual en un trabajo eminentemente práctico y disciplinado?, ¿sobre qué asunto concreto y de qué modo enfocar mi análisis?... Para solucionar estas dudas, pensé, nadie mejor que Rebeca Sanmartín Bastida, de quien fui alumno en varias asignaturas del máster. Por su juventud y humildad, en su criterio de evaluación siempre había habido lugar para la creatividad, sin dejar de lado una sólida metodología y un gusto por los detalles que dejaban bien clara su meticulosidad y, en el fondo, su pasión por las letras. Nunca dudé de que ella iba a ser la adecuada para templar sin apagar mis desmanes y a la vez señalarme el camino del rigor académico sin imponérmelo. Gran parte del valor de esta tesis doctoral se lo debo a la que ha sido mi directora, que ha sacado tiempo de donde no lo había para dedicárselo a estas páginas y tratar de mejorarlas. Sinceramente agradecido.

Asimismo, quiero dar las gracias a quien ha sido mi codirector, Antonio Garrido Domínguez, a quien conocí en el verano de 2010, como profesor y director de un taller de escritura creativa organizado por la Escuela Complutense de Verano. Por su carácter afable y su evidente y admirable formación teórica rápidamente quedé convencido de que sería la persona idónea para completar los cimientos de mi tesis doctoral: domina las corrientes literarias contemporáneas y además es especialista en lidiar con los más extraños híbridos y enfoques transversales, justo lo que se proponía mi tesis al introducir las nuevas tecnologías audiovisuales en los estudios literarios. Así pues, por su apoyo constante y visión cabal le debo mi consideración y agradecimiento.

Finalmente, quiero dedicar esta tesis doctoral a mis sobrinas, Nerea e Irene. Confío en que cuando crezcan puedan leer este trabajo y quizá continuarlo.

Madrid, 22 de febrero de 2017

ÍNDICE

		Introducción	_ 9
		Nota bibliográfica aclaratoria	_ 23
1		Nuevas realidades	_ 26
		Inversión de valores	_ 30
		La nueva <i>realidad-simulacro</i>	_ 38
2		Nuevos modos de observación, pensamiento y memoria	_ 57
		Ciberpercepción	_ 58
		Análisis visual	_ 72
		La mirada cinematográfica	_ 81
		Pensamiento enajenado	_ 85
		La antropomorfización de las nuevas tecnologías	_ 91
		La memoria y los referentes simbólicos compartidos	_ 100
3		Nuevas formas de comportarse y relacionarse	_ 110
		Los objetos nos llaman	_ 111
		La nueva ágora pública	_ 118
		Sexo opuesto: amor y deseo	_ 129
4		Nueva percepción del cuerpo y la identidad	_ 135
		Nueva percepción del cuerpo	_ 135
		Los actos de apariencia	_ 137
		La casa y la ciudad, metáforas del cuerpo	_ 142
		Las extensiones materiales del hombre	_ 145
		Nueva percepción de la identidad	_ 153
		El ser digital	_ 155
		La identidad múltiple	_ 165
		El robot	_ 169
			_ 7

5	 	Nueva noción del espacio y el tiempo	_ 176
		El espacio público	_ 176
		Formas de <i>estar</i>	_ 180
		El espacio privado	_ 185
		El <i>tiempo artificial</i> del simulacro	_ 188
6	 	Metamedios	_ 195
		El malestar de la posmodernidad	_ 198
		Hay algo que no es como me dicen	_ 222
		Telecracia	_ 228
7	 	Nuevos modos de producción y representación	_ 238
		Giro hacia lo visual	_ 239
		El lenguaje naturalizado de los medios	_ 249
		Un discurso mediatizado	_ 261
		Procedimientos cinematográficos	_ 270
		El ordenador e Internet	_ 290
	 	Resumen y conclusiones	_ 297
	 	Bibliografía	_ 313
		Bibliografía de Juan José Millás	_ 313
		Bibliografía sobre Juan José Millás	_ 330
		Bibliografía general	_ 341
	 	Resumen en castellano y en inglés	_ 359

| Introducción

La existencia de la llamada *literatura de las nuevas tecnologías* es un hecho en creciente desarrollo en el contexto literario y cultural de finales del siglo xx y principios del xxi. En la presente tesis doctoral, *Juan José Millás y las nuevas tecnologías audiovisuales*, me propongo analizar la producción narrativa y periodística del escritor Juan José Millás (Valencia, 1946) desde esta perspectiva apenas perfilada —y solo de forma parcial— en anteriores estudios sobre su obra. Quisiera dejar claro desde el principio que no pretendo dirigir este estudio hacia enfoques que destaquen únicamente los postulados posmodernos de la obra de Millás, sino sobre todo incidir en «una nueva configuración epistémica [...] lo suficientemente significativa como para dar carácter diferencial al pensamiento y estética de una época» (Navajas, 1993: 107). Gonzalo Navajas intuyó un nuevo entendimiento del mundo que se elaboraba desde finales de los años 80: la *cibercultura*. No le resta peso a la posmodernidad, modelo de pensamiento central, pero cree que en realidad el concepto sirve «para aglutinar ideas y movimientos y dar unidad a un grupo de fenómenos con frecuencia inconexos» (1996b: 15)¹.

No hay que olvidar que anteriormente otros comentaristas de la cultura occidental como Marshall McLuhan (*vid.* 1969) o Jean Baudrillard (*vid.* 1981, 1993, 2011) se habían dado cuenta de la «lógica dislocadora» que provocaban «los medios tecnológicos de producción o reproducción» (Ferré, 2009: 6) sobre el

¹ Es el pensamiento del teórico estadounidense Fredric Jameson la posmodernidad se constituye por una serie de actitudes y fenómenos tomados en conjunto: «el fin de la ideología, del arte o de las clases sociales; la crisis del leninismo, la socialdemocracia o el Estado del bienestar, etc.» (1995: 9). No es un estilo, sino una «pauta cultural: una concepción que permite la presencia y coexistencia de una gama de rasgos muy diferentes e incluso subordinados entre sí» (16). Para la canadiense Linda Hutcheon, «postmodernism manifests itself in many fields of cultural endeavor —architecture, literature, photography, film, painting, video, dance, music, and elsewhere» (2002: 1).

paradigma literario imperante hasta entonces, la imprenta². El desarrollo abrumador de estas tecnologías está amenazando la estabilidad del medio escrito y en algunos casos está sustituyendo sus funciones. Sin embargo no hay crítico que no reconozca lo sugerente del nuevo modelo estético para la creatividad de los artistas³, y porque, como dice Navajas, «abre posibilidades nuevas para la eclosión de formas paradigmáticas diferenciales» (1998: 18).

Es decir, estamos en un momento en el que se ha producido un replanteamiento del modelo general de pensamiento. El impacto ha sido y sigue siendo muy profundo «sobre aspectos tales como la realidad, el espacio, el tiempo, el hombre mismo y sus relaciones sociales» (Rodríguez Ruiz, 2002: [s.p.]). El fenómeno tecnológico ya es parte del contexto de nuestra época, se ha integrado en la cotidianidad y podemos considerar que el hombre se ha acostumbrado a la omnipresencia de las tecnologías. Al mismo tiempo ha modificado sus nociones sobre sí mismo y el entorno, su pensamiento, observación y comportamiento, y por lo tanto afectar a la manera en que experimenta y produce arte en general y literatura en particular. La cibercultura hace referencia a la mediatización de los fenómenos culturales; y el origen de la estética cibercultural se encuentra en la «revolución micro-electrónica» (Fajardo Fajardo, 1999: 114), que ha generado el desarrollo global de las tecnologías de la información y de la comunicación (TIC). La cibercultura comprende una serie de claves:

La crisis del concepto clásico de estilo y de género y su cambio por el de hibridación multimediática del arte; la fragmentación de la realidad y de los proyectos motrices de la modernidad; la imposición de microproyectos relativos y aceptados; la individualización en masa y el espectáculo, el simulacro estético y la banalización de la cultura. (2001: 95)

² «Mientras la imprenta fue [la] técnica que apoyó la burguesía, los medios audiovisuales son el instrumento exigido por la sociedad de masas» (Díez Borque, 1971: 68).

³ O, más exactamente, «productores, gente que produce. Tampoco hay propiamente “autores”, cualquier idea de autoría ha quedado desbordada por la lógica de circulación de las ideas en las sociedades contemporáneas» (Brea, 2004: 120).

Como menciona Fajardo Fajardo, el paradigma posmoderno está en la base del acontecimiento cibercultural —él mismo acuña el concepto «lo posmoderno-ciber» (1999: 116) para referirse a la cibercultura—, y así lo destaca la mayor parte de la crítica. La cibercultura, en cualquier caso, es uno de los aspectos relacionados; un fenómeno que asimila ciertos conceptos de la posmodernidad —algunos se destacan en la cita anterior— pero no es consecuencia de ella ni su aplicación práctica, sino una de las nuevas *conciencias culturales* (2001: 95). En el capítulo 1 me centraré en desentrañar algunos de los valores e ideas que son compartidos con la posmodernidad como corriente de pensamiento.

Jara Calles, en su documentada tesis doctoral *Literatura de las nuevas tecnologías*, señala el año 2005 como el punto de partida de la publicación de «obras cuya naturaleza tomaba como sustrato creativo los distintos espacios y lenguajes técnico-científicos» (2011: 325). Es interesante la especificación por separado de *espacios* y de *lenguajes*. El primer término tiene que ver con la «pérdida de exclusividad del espacio de la narrativa que, por lo mismo, dejaría de nutrirse en exclusiva de su propia tradición, asumiendo como igual aquella que toma de otras disciplinas» (487). Se confirma que la ciencia, las nuevas tecnologías y las obras audiovisuales que resultan del influjo cibercultural logran abrirse paso como referencias culturales para los escritores. La base creativa e inspiracional ya no es solo literaria; los modos de producción y representación se amplían. Dos ejemplos: 1) se diversifica el repertorio de temas procedentes de otros campos —no necesariamente artísticos— que llevan aparejados reflexiones, perspectivas y *espacios* inéditos; y 2) conceptos y *lenguajes* científicos y audiovisuales irrumpen en el pensamiento mismo de la literatura y en su expresión textual.

Antes de progresar en esta introducción debo especificar qué debemos entender por *nuevas tecnologías*. Escribe José Luis Molinuevo que «en la cultura tecnológica coexisten tres culturas: la técnica, que transforma la realidad, las tecnologías, que son extensiones y penetraciones del ser humano, y las nuevas tecnologías, que *crean nuevas realidades*» (2007: 43, cursivas mías). Así pues, las *nuevas tecnologías* son la cultura creadora de *nuevas realidades*, lo que quizá suene

abstracto. Es Javier Echeverría, tratando de dar forma al concepto de *Telépolis*, quien mejor clasifica los medios tecnológicos. En su razonamiento, para globalizar⁴ el conocimiento se deben solventar las enormes distancias físicas, de ahí que añada el prefijo *tele-* a cada uno de los sistemas de signos que se pretendan transferir: texto, sonido, imagen y moneda (1994: 23-24).

1. *Teletexto*: telégrafo, fax, correo electrónico y cualquier sistema de transferencia de datos.
2. *Telesonido*: radio, teléfono y otros dispositivos de difusión o almacenamiento de voz (vinilo, cassette, CD, DVD).
3. *Teleimagen*: televisión, telescopio, fotografía, cine y ordenador.
4. *Telemoneda*: tarjeta de crédito.

A tenor de esta somera clasificación, podríamos entender por *nueva tecnología* el soporte que sustenta la circulación de los signos, ya sea físico/analógico o virtual/digital y que permite su distribución masiva. Pero sería una definición incompleta porque Internet —*Telépolis*, para Echeverría— ha revolucionado este sistema. No solo la red de redes puede incluirse en cualquiera de los cuatro puntos indicados, sino que ha ayudado a abrir nuevos espacios sociales y mentales, las consabidas *nuevas realidades*, siguiendo a Molinuevo. Echeverría trató de moldear esta idea de los espacios nombrándola *teletopía*, a la que definía como «la estructura de lugares a distancia que ya es operativa y vigente y que comienza a ser interactiva mentalmente por los ciudadanos de la nueva *polis*» (1994: 23-24). Y es que «no hay transformaciones tecnológicas profundas sin cambios radicales en la mentalidad social», manifestó años después (1999: 12). Esta *mentalidad social* avanza, como las restantes cualidades del ser humano, «hacia otros horizontes, a otras formas de sentir, percibir, amar y expresar los deseos del ser» (Fajardo Fajardo, 2001: 13). En las últimas décadas la redefinición se ha terminado de completar, lográndose «la creación de un nuevo tipo de ser

⁴ Los teóricos entienden *globalización* como «intensificación de las relaciones sociales que se extienden por todo el mundo y que vinculan puntos distantes», aunque también supone la «comprensión del mundo y la acentuación de la conciencia de un mundo único» (Fink, 2000: 17).

humano» que deja «ya atrás el concepto de lo humano» (Molinuevo, 2007: 43). Es el advenimiento del que voy a llamar *ser multimedia*⁵.

«Nos dirigimos hacia una sociedad construida, controlada por la mediatización: una “telépolis” trasnacional» (2001: 111), escribía Carlos Fajardo Fajardo en el año 2001 apropiándose de la idea de Echeverría. En 2017, podemos decir que la mediatización múltiple o *multimediatización* es ya un hecho. El *ser multimedia* no comprende los límites espacio-temporales porque sus sentidos se proyectan en las tecnologías para cumplir sus necesidades en cada momento —según analizaré en el capítulo 5—; tiene una nueva sensibilidad y otra visión del territorio y de su ciudad (espacio público) —capítulo 5— y de su casa (ámbito doméstico y privado) —capítulos 3 y 5—; concibe una nueva realidad simulada y una estética marcada por lo visual —capítulos 1, 2 y 7— y un nuevo entorno social y modelo comunicativo basado en relaciones virtuales —capítulo 3—; ha renovado sus nociones de cuerpo, identidad, sexualidad y consumo —capítulos 3, 4 y 6—; observa, percibe, piensa y recuerda de manera diferente —capítulo 2—; y produce arte embarcándose en nuevos proyectos estéticos y discursivos —capítulo 7—.

A Jara Calles le parece comprensible esta implementación colectiva, «si se considera el grado de contacto diario con dispositivos tecnológicos de última generación: desde cajeros automáticos a dispositivos de reproducción de contenido audiovisual, ordenadores, móviles, etc.» (2011: 463). E incluso acepta, como ya han apuntado otros teóricos de la nueva literatura, que «se trata [...] de la renovación estructural de un paradigma epistemológico que no es ruptura, ni novedad, ni originalidad, sino consecuencia de una evolución natural y consustancial a lo literario, que avanza [...] pesa a todo» (465). Es decir, el hecho literario lleva en su naturaleza el germen de la evolución. Pero ¿qué entendemos por evolución? Como recuerda Javier Echeverría, ya José Ortega y Gasset en *Meditación de la técnica* establecía una divergencia entre *técnica* —«que transforma la realidad», según decía Molinuevo— y *biología*, que Ortega entendía

⁵ «Multimedia suele definirse como aquello que se expresa, transmite, o se percibe a través de varios medios. Proviene de la unión de *multi* del latín “numeroso”, y *media*, el plural de *medium* “medios” o “intermediarios”» (Pablo Cristóbal, 2014: 29).

como «la adaptación del sujeto al medio» (Ortega y Gasset, 2006: 559). Sin embargo, el ser humano no solo es un producto de la adaptación⁶, «sino que interactúa con ese medio, modificándolo en función de sus propias necesidades. Para ello recurre a la técnica» (Echeverría, 1999: 37). Si, como dice el propio Echeverría, el ser humano ha vivido y actuado desde siempre en «entornos naturales y urbanos» (13), comprobamos que el nuevo *ser multimedia* ha evolucionado en este aspecto: se ha separado del natural desarrollo biológico para modificar su entorno⁷.

En este punto cabría preguntarse si el *ser multimedia*, por su alejamiento de la naturaleza, es de alguna manera un artificio. Continúa Echeverría analizando otra de las frases orteguianas —«El hombre es un animal para el cual solo lo superfluo es necesario» (Ortega y Gasset, 2006: 561)—, que califica de *radical*: «Pongan ustedes “telemático” o “digital” en lugar de superfluo, e irán entendiendo el sentido de este *excursus* orteguiano. [...] Las necesidades del hombre no solo son naturales, sino ante todo artificiales» (Echeverría, 1999: 39). He aquí el encaje de las nuevas tecnologías audiovisuales con las necesidades del hombre. El *ser multimedia* es un artificio —como lo es la literatura, a fin de cuentas— que resulta de aplicar intermediarios tecnológicos para modificar la realidad y poder así cumplir las necesidades y los deseos⁸. Pero ¿qué pasa con la realidad?, ¿cómo la conocemos e intervenimos sobre ella? Responde en una entrevista Juan José Millás:

La realidad tampoco es algo dado. Normalmente se piensa que es una cosa estable, fija, no alterable, pero, en gran parte, es la lectura que hacemos de ella, y se pueden hacer

⁶ Para un acercamiento al carácter biológico de la narrativa de Millás *vid.* el ensayo de Azcue, 2009.

⁷ En efecto, las nuevas realidades no nacen espontáneamente al interactuar hombre y naturaleza, sino que se trata de una construcción tecnológica de origen humano y a su imagen y semejanza: es la idea que defiende el sociólogo belga-canadiense Derrick de Kerckhove.

⁸ No es de esta opinión el estadounidense Sven Birkerts, para quien las innovaciones tecnológicas, más que dar respuesta a los deseos y necesidades humanas, forman parte de la evolución consustancial a la técnica (*vid.* 1999: 196-212). Para el pensador polaco Zygmunt Bauman, en cambio, «la tecnología nunca avanza hacia nada salvo *porque* es impulsada desde atrás» (2009: 214, cursivas del autor).

muchas. También la realidad está en cuestión, yo creo que ahora más que nunca. (Cabañas, 1998: 105)

La realidad es *la lectura que hacemos de ella*: es decir, la interpretación, que es individual y por tanto múltiple, punto importante en el programa posmoderno que recoge Millás. La lectura única y universal ya no es válida:

Dirás con toda razón que no te vi a ti, sino a la imagen ideal que yo llevaba dentro. Qué le vamos a hacer. Creo que todos vemos fuera lo que llevamos dentro. En ese sentido, tenía razón Castaneda [...] al afirmar que la realidad no es más que la descripción que hacemos de la realidad. («África», CUE: 178)

Para Millás, del cuestionamiento de la realidad por el choque perceptivo con la subjetividad surge la literatura, que también es un método de creación de nuevas realidades: «A lo mejor la literatura también consiste en parte en buscar la causalidad por debajo de la casualidad, en buscar las tramas que hay por debajo del azar, *lo que hay de necesario* por debajo de lo contingente» (Cabañas, 1998: 113, cursivas mías)⁹, responde Millás a su entrevistadora. Buscar *lo que hay de necesario* es algo así como una de las *misiones* de la literatura, al menos en la millasiana: «No hay mecanismo de precisión más sutil ni más diabólico que el de la casualidad» (TRE: 73), y Millás se afana, ya lo veremos, en revelar este mecanismo.

«Solo lo superfluo es necesario», había escrito Ortega y Gasset; y *telemático* y *digital*, había propuesto Echeverría para sustituir el término *superfluo* en la frase orteguiana. Así pues, la ecuación quedaría de la siguiente manera: bajo la azarosa realidad circula un conjunto de necesidades que son indispensables para el hombre del siglo XXI; estas necesidades —artificios digitales y/o ficcionales— solo pueden ser cubiertas gracias a las técnicas de telealcance —las nuevas tecnologías y la literatura, cada cual en su campo de actuación—. El recién nacido *ser*

⁹ Porque vivimos en un mundo sin esencias, complejo y multicultural, afirma Richard Rorty, filósofo autodenominado posmoderno, y para superar la crisis de la razón se ha de aceptar la *contingencia* en todos los ámbitos del ser, «punto en el que ya no veneramos nada, en el que a nada tratamos como a una cuasidivinidad, el que tratamos a todo —nuestro lenguaje, nuestra conciencia, nuestra comunidad— como producto del tiempo y del azar» (2011: 42).

multimedia es un artificio por cuanto se alimenta de artificios, «nuevos deseos que, en algunos casos, llegarán a convertirse en necesidades», y además es consciente y lo asume, pues vive inserto en una sociedad desarrollada que se encarga de generar «continuamente nuevas formas de objetivación del deseo (lo superfluo)» (Echeverría, 1999: 40). Son las consabidas *nuevas realidades*, sostenidas en la sociedad del espectáculo y por un mundo globalizado y consumista.

Llegados a este punto, no puedo dejar de preguntarme por los efectos de lo descrito en la creación —en la literaria, para ser más concreto—. El escritor también está expuesto, como parte integrante de las sociedades contemporáneas, al asedio de las nuevas tecnologías, las cuales «influyen, en mayor o menor medida, en todo el proceso de semiosis literaria: en la autoría, en el texto en sí mismo, en la difusión, estudio y enseñanza, así como en la recreación» (Romera Castillo, 1997: 35)¹⁰. La literatura no ha podido abstraerse al fenómeno tecnológico y multimediático que ha supuesto la cibercultura: es evidente que Internet ha roto los esquemas preexistentes. La producción literaria ha visto convertidos algunos de sus mecanismos convencionales por medio de los artificios que antes apunté. La difusión ha cambiado, y también la consideración del producto —que ahora es menos productivo en términos mercantiles— y el espacio social y sentimental que tenía ganado la literatura en la sociedad:

El poder que tenía la literatura de crear narrativas que establecían de inmediato una comunicación con la sociedad, otorgándole un sentido a la vida de sus miembros, eso que alguien llamó la forma suprema del espíritu humano, ha sido usurpado en gran parte por los medios audiovisuales, cuyas narrativas espectaculares y tecnificadas han colonizado no ya nuestras vidas sino también nuestras formas de ver y comprender el mundo. (Ferré, 2009: 5)

Es más, el canon literario se ha desplazado —también las referencias de los autores, que aprecian otras herencias culturales—, en consonancia con el cambio de paradigma, desprovisto de explicaciones absolutas y propenso a las

¹⁰ Carmen María Sánchez Morillas estudia cómo se promocionan en la red los nuevos autores digitales y las relaciones dialógicas en la blogosfera (*vid.* 2006).

experiencias individuales, marginales y mínimas —no es casual el auge de las formas breves de ficción¹¹—. La literatura de las nuevas tecnologías audiovisuales es escéptica y prefiere el juego y la ironía a la solemnidad.

En el conjunto de páginas de esta tesis doctoral voy a desgranar las soluciones creativas que Millás ha ido aportando en su obra a medida que se desarrollaban las nuevas tecnologías a su alrededor. En los primeros seis capítulos estudiaré la revalorización expresiva producida por la incorporación de nuevos temas de escritura, originando nuevas experiencias y sensaciones; y en el capítulo 7 examinaré cómo ha sido la incorporación de estos dispositivos en el discurso y en la estructura de sus creaciones, la lógica textual que ha imperado.

En resumen, la propuesta que hago en el presente estudio consiste en detectar las coordenadas tecnológicas en la obra de Juan José Millás y su grado de interiorización en dos campos:

1. *El contenido* (capítulos 1 al 6). Cómo es la aparición de las nuevas tecnologías como tema y como referente cultural; esto es, como «espacio de subjetivación creativa» (Calles, 2011: 812). Cuándo aparecen en la escritura millasiana, qué tratamiento se les da, cómo es la variación de significado de los motivos y obsesiones del autor por el influjo cibercultural y cuál es el aporte semántico.
2. *La forma* (capítulo 7): Cuáles son los procedimientos adoptados para articular la estructura, el discurso y la estética de la obra de Millás con independencia del género literario al que se adscriba. Qué formatos y herramientas retóricas procedentes de los medios audiovisuales se han implementado para renovar las formas textuales y lograr así mayor empatía con el nuevo lector.

Durante el estudio quedarán patentes las dificultades que existen en algunos casos para alcanzar una conclusión definitiva —acaso no la hay, y no me propondré forzarla— sobre el impacto que haya podido tener un medio u otro en

¹¹ Son de esta opinión José Luis Hernández Mirón (*vid.* 2009) e Irene Andres-Suárez, para quien «las formas de la brevedad» reúnen «las características que conforman las señas de identidad de la cultura actual (la estética del escepticismo y la ironía ante todo tipo de dogma)» y «son especialmente representativas de nuestro convulso tiempo» (2005: 28).

el proceso creativo del escritor valenciano. La personalidad artística del autor elegido es lo suficientemente proteica —y por tanto compleja— como para resultar imposible en muchos casos detectar el origen de sus ideas, sus referentes o sus percepciones, que quizá tienen un origen cibercultural consciente o quizá no. No quisiera sobreinterpretar ni podría colarme en la cabeza de Millás para advertir los cambios en sus parámetros perceptivos o en su concepción de la literatura, suponiendo que sus textos no se escapan incluso de la intencionalidad autorial.

El objetivo principal es hacer constar el proceso de adaptación y evolución que ha experimentado la obra de Millás desde sus orígenes en 1975 hasta el cierre de esta tesis doctoral, principios de 2017, teniendo en cuenta que se trata de un autor apegado al mundo contemporáneo y a la actualidad, que no ignora los cambios culturales que se han implantado como estilo de vida actual —materialismo, consumismo, omnipresencia publicitaria...— y que aborda sin complejos los conflictos cotidianos en el discurso y de representación del mundo.

Si interesante de por sí resulta la elección de Millás y no de otro escritor o escritora para este cometido, más aun lo es al comprobar que sus obras han pasado de apenas tener referencias de los nuevos medios a la integración de lo tecnológico en la base de su creación. Porque Millás no pertenece a esa generación de «narradores educados en la escuela de la imagen y los medios, la escuela de la globalización y en la escuela del recalentamiento informativo y el enfriamiento global de las estructuras humanas de relación» (Ferré, 2009: 7). Nada más lejos: Millás es hijo de «un tiempo en que ha sido difícil crecer, en que se ha pagado caro llegar a la adultez responsable». Por eso su trabajo literario tiene mucho «de expiación y exploración de territorios que no son ajenos a la experiencia de su generación» (Mainer, 2005: 292), algo parecido a lo que proponen Manuel Vázquez Montalbán o Javier Marías, según José-Carlos Mainer. Millás es un escritor «muy definido por la fecha de su nacimiento [1946] y sus vivencias de la crisis de 1968»; de la misma forma que José Antonio Gabriel y Galán, Lourdes Ortiz, José María Guelbenzu o Félix de Azúa, víctimas del «*desencanto* en la España de la primera transición» (108). Entonces la reacción generalizada fue el viraje hacia la novela *egoísta* —«introspectiva, introvertida, autorreferencial, autorrepresentacional» (Sobejano, 1998: 12)— que practicaron, junto a Millás, Juan Goytisolo, Álvaro

Pombo, José María Merino, Vicente Molina Foix o el ya mencionado Marías¹², todos ellos «imbuidos de la ambigüedad y el relativismo contemporáneos» (Martínez Latre, 1987a: 5).

Este grupo de novelistas, nacidos mayoritariamente en la década de los años 40, ya estaba plenamente activo en los 60 y 70, durante el franquismo y la revolución cultural del 68. Por eso, además de las vivencias y el *desencanto*, tenían en común «unas cinematografías, una relación intelectualizada con la televisión e integrada con la radio, una vinculación sentimental con ciertas discografías basadas en la disidencia, o en el bolero y la canción española» (Izquierdo, 1999: 4), que les hacían ser copartícipes con sus lectores como parte de una profunda renovación de la narrativa española¹³. Pero los referentes socioculturales van a romperse en los 80 y 90, reemplazándose por una creciente *anglosajonización*, a la que Millás, a diferencia de otros escritores, acude curioso, incorporando referencias del cine, la televisión o la cultura popular.

A la altura de la década de los 90, la *novela del cambio* acusa una cierta sensación de los escritores de sentirse desbordados por la aceleración de la vida social, que se sobrepone al propio individuo, a pesar de que sea cada vez más «una pura entealequia cibernética». Los narradores superan «la despolitización y [el] relativismo moral que se le había achacado a la década anterior» y evolucionan «hacia posturas cada vez más trascendentes y relacionadas con la realidad contemporánea» (Pereiro, 2002: 9).

En este contexto, ¿qué posición adoptan los autores ante el avance de los simulacros y las nuevas tecnologías audiovisuales? Sherry Turkle los divide en tres grupos: en primer lugar, habla de los *utilitarios*, quienes «enfatan el lado práctico del nuevo modo de vida»; los *apocalípticos*, que «nos advierten de la creciente

¹² Una comparativa entre Millás y Marías es el de Kočová, 2011, quien observa abundantes parecidos intelectuales, narrativos y personales entre ambos escritores.

¹³ «No nos debería extrañar demasiado si pensamos que tienen la misma edad que algunos de los narradores internacionales que han reinventado la novela después de los pasos en falso que se dieron en los 15 años precedentes: pienso en Ian McEwan y Kazuo Ishiguro, en Ricardo Piglia y César Aira, en Haruki Murakami y W. G. Sebald, en Margaret Atwood y J. M. Coetzee (aunque sean los más veteranos de todos), en Patrick Modiano y en algún otro más» (Mainer, 2008: [s.p.]).

fragmentación social y personal, una vigilancia generalizada, una pérdida del conocimiento directo del mundo»; y el segmento mayoritario, los *utópicos* u *optimistas*, para los que «Internet es un campo para el florecimiento de la democracia participativa y un medio para la transformación de la educación» (1995: 291-292). En el caso de Millás, su postura es entreverada, y poco a poco irá concretándola a través, sobre todo, de sus columnas de prensa, también llamadas *articuentos*, por ser un género híbrido entre el artículo periodístico y el cuento¹⁴.

Ya sabemos que Millás nació en 1946 y que Jara Calles no observa hasta 2005 alguna obra que incluya referencias técnico-científicas, año en el que Millás cumplía 59 años. Es decir, no estamos ante un escritor nativo de la era digital, lo que no significa que su producción anterior a 2005 no encuentre referencias en otros medios tecnológicos predigitales como la fotografía, el cine o la televisión. En cualquier caso, resulta interesante analizar los antecedentes observables en su obra y seguir el desarrollo de sus entrevisiones hasta su posterior materialización tecnológica. Algunos ejemplos son la enciclopedia o el armario, trasuntos analógicos de lo que después supondrá Internet en la sensibilidad del escritor.

A todo esto tendría que añadir, si soy del todo riguroso para enfocar al sujeto de mi estudio, que la formación académica de Millás pertenece más bien a la rama humanística. Esto tiene que ver con el apunte que hace Jara Calles al hilo de un encuentro en 2009 en el que el escritor Jorge Carrión analizaba la diferencia que existía entre autores de formación científica y autores provenientes de las humanidades o las ciencias sociales a la hora de relacionarse con lo literario:

La «mitología» literaria que se recibe por las academias filológicas y humanísticas es un peso estético —emulación de los clásicos, respeto exagerado por la tradición, los términos canónicos— pendiente de superación. Mientras en los autores cuya formación es independiente de estos contextos, la relación con lo literario es igual que la relación que mantienen con cualquier otro objeto cultural. (citado en Calles, 2011: 392)

¹⁴ Algunos análisis centrados en el *articuento* millasiano: Nadal García, 2001-2003; Valls, 2005; Wells, 2005; Carratalá Teruel, 2006; Andres-Suárez, 2009; y Mancera Rueda, 2009.

Según esto, ¿cómo es la relación de Millás con lo literario, mitificada o equilibrada? El propio escritor define en una entrevista su opinión sobre el mundo académico: «Pasar por la universidad y someterse a lo que significa cinco años de universidad es tener garantizado un corsé en el cerebro ya por el resto de tu vida» (Rosenberg, 1996: 154). Si a ello añadimos que piensa que «la educación consiste en aceptar lo que no comprendemos» («Absurdo», ART: 152), mientras que escribir es para él una forma de entender el mundo, estamos ante un escritor que no se circunscribe al contexto académico y perfectamente permeable al influjo de otros ámbitos y objetos culturales que no son los literarios. Es más, muy pronto detecta Fabián Gutiérrez en su narrativa la presencia de los medios tecnológicos, eso sí, como «elementos [...] referenciales que, como tales, remiten a un contexto y a una situación: los de la generación a que pertenecen los protagonistas (y el propio Millás)» (1990: 36). Y eso que Gutiérrez solo estudia los libros editados por Millás hasta 1990, fecha en la que los ordenadores e Internet, por ejemplo, estaban poco extendidos. He de considerar, pues, que por *medios* se refiere Gutiérrez a aquellos a los que entonces tenía acceso el escritor. Por ejemplo, la televisión:

Fue en el año 69 y estaba comiendo un bocadillo de calamares en un bar de San Blas cuando por el televisor del establecimiento salió un buzo disfrazado de astronauta diciendo una frase histórica al tiempo que posaba su pie izquierdo [...] sobre una especie de desierto californiano. Más de quinientos millones de personas lo habían visto en directo, pero el directo en España lo pasaron a altas horas de la madrugada [...]. Así pues, contemplamos el acontecimiento con algunas horas de retraso y quizá por eso no nos emocionamos tanto. («Luna», ALG: 281)

En este cuento, escrito unos veinte años después del suceso —«Luna» se publicó en *El País* en 1990—, Millás cuenta con que los lectores ya están familiarizados con el televisor, por lo que la aparición del aparato no es más que un *elemento contextual* o *referencial*. El tema del cuento es otro: la anécdota de un descubrimiento y la perplejidad ante los primigenios efectos de la globalización tecnológica, las grandes longitudes a sortear. Sea como sea, la presencia de la televisión en la obra millasiana es innegable: «Se acostumbra uno a todo, a todo. No hay más que ver los documentales de La 2» («Viva la ósmosis», ART: 130).

Presencia e influencia, pues uno puede ser hijo de la televisión «porque la primera socialización ha sentido fuertemente la influencia de la televisión o porque la televisión ha intervenido de modo arrollador y se ha introducido establemente en el horizonte cultural de una persona» (Bechelloni, 1996: 55).

También el cine es un fértil semillero para el imaginario millasiano y en el que se apoya con frecuencia para comparar o relacionar conceptos: «Estos decorados —muy utilizados en las películas— poseen un grado de verosimilitud sorprendente» (VOL: 223). Más tarde, Internet será otro sostén habitual de sus planteamientos: «Los libros de Lengua tienen pánico a la meditación. Busca en internet “gramática de la meditación” y no encontrarás nada» (MUJ: 158). Pero Internet es mucho más que la nueva enciclopedia virtual. Desde 2001 ya podemos encontrar declaraciones de Millás sobre la red de redes, por ejemplo, en *ElPais.com*: «Me fascina este intercambio cultural entre el mundo digital y el analógico. A veces me recuerda un poco las relaciones que quizá hubo entre el neandertal y el sapiens» (2001)¹⁵. Para un autor obsesionado con la dualidad, uno de sus esquemas de pensamiento esenciales, la llegada de lo *digital* en oposición a lo *analógico* supuso un *fascinante* filón para sus invenciones.

Como vemos, la riqueza de su obra en cuanto a géneros y a interiorización de nuevas tecnologías convierte al escritor Juan José Millás en un atractivo sujeto de estudio. Él es un *ser multimedia* —no nativo—, o al menos está en proceso de serlo. Mi tarea va a ser desmenuzar ese proceso y confirmar que sobreviven en su obra las características específicas del nuevo hombre multimediático que se ha anunciado. A tal fin voy a dedicar las páginas que siguen.

¹⁵ «Entrevista con Juan José Millás», *Cultura: Entrevista digital*, 2 de abril de 2001. En web: <cultura.elpais.com/cultura/2001/04/02/actualidad/986233453_986233535.html> [Accedido: 3/03/17]

Nota bibliográfica aclaratoria

Debido a la ingente bibliografía que Juan José Millás ha ido publicando a lo largo de los años en los medios digitales, he optado por variar levemente el método habitual de citación. Escribo estas consideraciones previas para que el lector no se pierda durante la lectura de la presente tesis doctoral.

Para empezar, he dividido todos los libros consultados en tres grandes bloques, y así consta en la bibliografía al final de la tesis. En el cuerpo del texto de la tesis, el sistema de citación que he seguido para cada uno de esos bloques es el siguiente:

A. Los libros de Millás editados en papel, mediante las siguientes abreviaturas en mayúsculas:

ABREVIATURA = <i>Título novela</i> (año)		ORD = <i>El orden alfabético</i> (1998)
ALG = <i>Algo que te concierne</i> (1995)	HAY = <i>Hay algo que no es como me dicen</i> (2004)	PRI = <i>Primavera de luto y otros cuentos</i> (1989)
ARC = <i>Articuentos completos</i> (2011)	JAR = <i>El jardín vacío</i> (1981)	SOL = <i>La soledad era esto</i> (1998)
ART = <i>Articuentos</i> (2001)	LAU = <i>Laura y Julio</i> (2006)	SOM = <i>Sombras sobre sombras</i> (2006)
CAD = <i>Cuentos de adúlteros desorientados</i> (2003)	LET = <i>Letra muerta</i> (2001)	TNC = <i>Tres novelas cortas</i> (1998)
CER = <i>Cerberos son las sombras</i> (1989)	LQS = <i>Lo que sé de los hombrecillos</i> (2010)	TOD = <i>Todo son preguntas</i> (2005)
CUE = <i>Cuentos</i> (2001)	MUN = <i>El mundo</i> (2007)	TON = <i>Tonto, muerto, bastardo e invisible</i> (1995)
CYP = <i>Cuerpo y prótesis</i> (2000)	MUJ = <i>La mujer loca</i> (2014)	OJO = <i>El ojo de la cerradura</i> (2006)
DES = <i>El desorden de tu nombre</i> (1991)	NOM = <i>No mires debajo de la cama</i> (1999)	VID = <i>Vidas al límite</i> (2012)
DLS = <i>Desde la sombra</i> (2016)	NUM = <i>Números pares, impares e idiotas</i> (2001)	VIS = <i>Visión del ahogado</i> (1977)
DOS = <i>Dos mujeres en Praga</i> (2002)	OBJ = <i>Los objetos nos llaman</i> (2008)	VOL = <i>Volver a casa</i> (1990)
ELL = <i>Ella imagina</i> (1994)	OJO = <i>El ojo de la cerradura</i> (2006)	MAP = <i>Un mapa de la realidad</i> (2005)

Tras el fragmento extraído del libro aparecerá entre paréntesis la abreviatura en mayúsculas seguida del número o números de página. Sin año de edición, que se puede consultar en la bibliografía y en la tabla de abreviaturas. Ejemplo de cita de la novela *Volver a casa*: «...produjo en su interior un movimiento de pánico que afectó al ritmo de sus pasos» (VOL: 39-40).

Si el extracto es de una compilación de articulentos, reportajes o comentarios de fotografías, la abreviatura del volumen se acompañará del título de ese texto entre comillas. Un ejemplo de *Articuentos completos*: «...de un hombre artificial ponía un poco los pelos de punta» («Quizá soy uno de ellos», ARC: 139).

B. En los artículos publicados en prensa digital y prólogos o introducciones de libros de otros autores editados en papel, tras la cita, se añadirá entre paréntesis: título del artículo, prólogo o introducción (entre comillas) más año de edición y letra, que ordena cronológicamente los artículos de un mismo año, y la página (salvo textos digitales, que no llevan página). Ejemplo: «...que un aparato, un órgano extrañamente vivo todavía del desaparecido» («¿Qué hacer?», 2008b).

C. En las entrevistas a Millás, uso el sistema convencional de citación: apellido del entrevistador, año y página (salvo entrevistas digitales, que no llevan página): «...la soledad como conquista, esa que es absolutamente indispensable como fundamento de una identidad no enajenada» (Cabañas, 1998: 108).

En chats o entrevistas anónimas en red, solo aparecerá el año y una especificación en el texto del medio que ocasiona el encuentro. Solo en estos pocos casos, el resto de la entrada bibliográfica estará en nota al pie: «...mensaje de despedida tras una conversación en línea con sus lectores en *ElPais.com*: “Por primera vez lo he hecho desde mi casa, desde mi ordenador”» (2008)^(nota al pie)

[nota al pie «Entrevista con Juan José Millás. Ciclo *Qué leer: Los objetos nos llaman*», *Cultura: Entrevista digital*, 14 de noviembre de 2008. En web: <www.elpais.com/edigitales/entrevista.html?id=4469>]

Para el resto de la bibliografía (sobre Millás y general) empleo el sistema convencional de citación: apellido del autor, año y página (salvo textos digitales, que no llevan página): «...da lugar a que las cadenas televisivas produzcan cada vez más programas dedicados a representar la vida privada» (Echeverría, 1995: 98).

Nota ortográfica: pese a los cambios ortográficos introducidos por la Real Academia Española de la Lengua a fecha de diciembre de 2016, he preferido respetar la acentuación de la edición original en las citas bibliográficas tomadas.

1 | Nuevas realidades

Somos una sociedad audiovisual que vive la intimidad como noticia, la vida como concurso, la política como anuncio y el progreso como película. _ Fernando IWASAKI¹⁶

«La modernidad se desenvuelve en la retirada de lo real», formuló el filósofo francés Jean-François Lyotard (1987: 23). Durante la década de los 90 del siglo xx se produjo el definitivo trasvase de las formas reales a las virtuales, dando lugar a las *nuevas realidades* a las que se refería Molinuevo y que hoy circundan al nuevo *ser multimedia*. En esta transformación tuvo mucho que ver el trastorno de la lógica mental del hombre, que pasó de considerar la realidad de forma aislada y en categorías —personas, sucesos, palabras, cosas... (vid. Foucault, 2005)— a no tener muy clara «la naturaleza de lo real en una cultura de la simulación» (Turkle, 1995: 335). A definir la *cultura de la simulación* y en especial el concepto de *simulacro* me voy a dedicar este capítulo 1.

En primer lugar, se hace necesario examinar aquellos valores de la cibercultura —sean derivados o no de la posmodernidad— cuya aparición ha supuesto una modificación de los preexistentes a nivel social, cultural y/o estético. El arribo del paradigma virtual ha propiciado el surgimiento de diversos símbolos y la variación de significado de algunos de los que había. También el lugar que ocupaba el fenómeno literario en el contexto cultural ha cambiado. Las *nuevas realidades* ya están aquí, y conviene tomárselas con la necesaria cautela, ya que

¹⁶ Todas las citas del escritor peruano Fernando Iwasaki han sido extraídas del blog de microficción del crítico literario Fernando Valls, *La nave de los locos*, entrada del 19 de febrero de 2009. En web: <nalocos.blogspot.com.es/2009/02/fernando-iwasaki.html> [Accedido: 3/03/17]

«las personas se pueden llegar a perder en mundos virtuales. Algunas están tentadas de pensar en la vida en el ciberespacio como si no tuviera importancia, como un escape o una diversión que no significa nada. No es así» (Turkle, 1995: 338). A caracterizar estos *mundos virtuales* destinaré la parte final del capítulo.

El surgimiento de las nuevas *realidades-simulacro* ha enriquecido la exploración de la realidad que ya se daba en la obra del escritor que me ocupa: «A mí me gusta mucho el ejercicio retórico de confundir la ficción con la realidad, para jugar a no saber si estoy en este lado o en aquel» («Fantasía y realidad», CYP: 332). *Ejercicio retórico* proveniente del género fantástico¹⁷ que pone en práctica habitualmente: «En ese instante salió de la televisión un grito, el grito de la protagonista de la película de miedo. Nunca supieron si había gritado por lo que sucedía dentro de la película o fuera de ella» («Un hombre», ARC: 89), donde el vocablo *película* puede también significar «capa delgada» (DRAE)¹⁸, simbolizando la leve frontera que separa lo real de lo ficticio.

El pensamiento científico y los parámetros de la era electrónica y digital se han unido a la *cultura de la simulación* para expandir el universo íntimo de las creaciones millasianas y originar nuevos significados y dimensiones. El mundo cibernético —«esa nueva forma de otredad, quizá terrorífica» («Amina alifática», 2013d)— supone la apertura de un espacio a conquistar. Millás comprende «hasta qué punto estamos habituados a vivir solo en una parte de la realidad. Es un error» («La parte de atrás», OBJ: 210), pese a que exista la amenaza de que los planos de fantasía y realidad se confundan.

¹⁷ «Cuando esos dos órdenes —paralelos, alternativos, opuestos— se encuentran, la (aparente) normalidad en la que los personajes se mueven (reflejo de la del lector) se hace todavía más extraña, absurda e inhóspita» (Roas, 2009: 219). Sostiene Ivan Caburlon en su tesis doctoral sobre metaliteratura que *El orden alfabético* «ejemplifica la definición todoroviana del género fantástico, en cuanto la indecisión entre explicación racional y aceptación de lo extraordinario nunca se resuelve en el texto» (2009: 70). La definición de Tzvetan Todorov está en *Introducción a la literatura fantástica* (vid. 1995), como una tendencia a favorecer la fantasía con la confusión o mezcla de lo real y lo imaginario/maravilloso.

¹⁸ Versión electrónica de la 23ª edición del *Diccionario de la lengua española*. En web: <www.rae.es> [Accedido: 3/03/17]. Desde ahora, no se hará constar el origen de las definiciones que registre, siempre que procedan del DRAE de la edición citada.

El problema de las cosas imaginarias es que aparezcan fuera de la cabeza. Quizá Internet sea una especie de tierra de nadie, es decir, una geografía situada entre el territorio de la imaginación y el de la realidad, de manera que puede sufrir invasiones de los ejércitos de ambas partes. («Fantasía y realidad», CYP: 333)

Durante las últimas décadas se ha ido creando un «relato interdisciplinar con la realidad del siglo 21», una «nueva realidad poética» donde «convive al mismo tiempo lo virtual y lo real, lo microscópico y lo estelar, la sensibilidad estética y la aventura científica» (Pozo, 2009: 48). Es lo que se ha llamado *literatura de las nuevas tecnologías*, tal como avancé en la introducción. En un artículo sobre la incorporación de lo virtual a la narrativa de Millás, Juan Rodríguez escribe que los personajes millasianos transitan por una pluralidad de *mundos paralelos*, una sugerente hipótesis tomada del terreno de la física¹⁹.

Puesto que lo virtual no se opone a lo real sino que, aunque emparentado con lo imaginario, ocupa un lugar indeterminado en una dimensión paralela, Millás aprovechará esa indefinición para ubicar en ella la ficción y diluir, de ese modo, la frontera entre lo real y lo imaginario. (2001: 112)

El pensamiento simbólico de Millás, muy presente desde el principio en su obra²⁰, se ha enriquecido por contagio de Internet y los mecanismos digitales, que se han extendido a todos los órdenes de la vida, a los demás narradores y a sus obras, en las que se constatan «las múltiples posibilidades de lo real», aunque también «sus efectos perversos, como son la falsificación, el alejamiento de una

¹⁹ No es la única repercusión: cuando Millás afirma en una entrevista que «la función de la literatura es escribir sobre lo que no se sabe» (Rosenberg, 1996: 144-145), Mainer observa que es «exactamente como sucede en los libros de física contemporánea, desde Werner Heisenberg cuando menos» (2005: 161).

²⁰ «Cada uno de nosotros lleva dentro un “lo que no”, es decir, algo que no le ha sucedido, y que sin embargo tiene más peso en su vida que “lo que sí”, pero no tenemos ningún caso documentado de lo que, de existir, constituiría una aberración pavorosa» (TRE: 69). Es el estatuto de la ficción: *mundos paralelos* al real objetivo, «de naturaleza estrictamente psicológica o mental como el de los sueños, el deseo, el temor, o los puramente hipotéticos». Son «mundos, que, por tanto, escapan a los criterios habituales de verdad/falsedad y responden a *la lógica del como o del como si*: a los que cabe exigir únicamente coherencia interna» (Garrido Domínguez, 2008: 30, cursivas del autor).

experiencia directa de la vida y la soledad» (Rodríguez, 2001: 112), temas que trataré en próximos capítulos no sin antes aportar un adelanto de cómo actualiza Millás la ruptura de la ilusión teatral de la *cuarta pared* que propuso Artaud como recurso escénico de apelación a los espectadores²¹:

Dijo que un día estaba viendo una película de cárceles por la televisión, cuando en un momento dado las celdas se cerraron ocupando toda la pantalla. Entonces tuvo la impresión de que quien se había quedado encerrada era ella. [...] no podía dejar de sentir que la libertad estaba al otro lado de la pantalla. («Él no sabía quién era», ELL: 75)

En efecto, Millás ha revelado las diversas partes en que se conforma la realidad, en una de cuyas dimensiones *lo virtual* se emparenta con *lo imaginario*, como proponía Juan Rodríguez en su ensayo.

En el mismo espacio ocupado por nosotros hay pliegues o entretelas donde habitan seres que no nos ven y a los que no vemos, aunque en algunas ocasiones podamos llegar a presentirlos. No es raro, por ejemplo, que al recorrer el pasillo a oscuras, de madrugada, en dirección al cuarto de baño, sintamos un roce como de una caricia lejana en el hombro. Cuando eso sucede es que nos hemos cruzado con otro sujeto que habita en una dimensión diferente a la nuestra, aunque las dos convivan sin estorbarse en el mismo pasillo. Bajo determinadas circunstancias —oscuridad, soledad, silencio— las diferentes dimensiones de la realidad tienden a aproximarse, aunque nunca se confunden del todo. («Nina», ALG: 81)

²¹ Antonin Artaud, poeta y dramaturgo francés, fue el creador del manifiesto que sentaba las bases del drama vanguardista. Con la ruptura de la *cuarta pared*, que en teatro u otras prácticas artísticas —cine, videojuego, televisión— es el plano invisible desde donde la audiencia observa —«lugar imaginario que se halla detrás de la cámara» (Vilageliu, 2006: 130)—, se proponía invadir las conciencias del público para trasladar la problemática social de la obra en cuestión. «El público es el punto ciego de la teatralidad, como también de la democracia. Representa un espacio exterior, un afuera frente al que se construye la escena y del que los sistemas de representación políticos tienen que dar cuenta. [...] Ese grupo indiferenciado que con su mirada hace posible el recorte de subjetividad es ahora el foco del dispositivo teatral» (Cornago Bernal, 2015: 260). A propósito de la práctica teatral, en 2006 el director de teatro Eduardo Fuentes llevó a las tablas veinte columnas de Millás, «juego escénico en formato de cabaré literario en el que los actores intercambiarán con el público reflexiones de Millás» (Torres, 2006: [s.p.]). Fue el propio Fuentes quien descubrió la vertiente dramática de las columnas, pues siempre se plantea un conflicto y su posterior resolución.

La frontera que separa ambos espacios es un motivo recurrente en la obra millasiana: «ignoramos dónde están las fronteras de las cosas, aunque procuramos vivir como si supiéramos dónde se terminan los vivos y comienzan los muertos o qué pared separa la calma del pánico» («Límites», ALG: 138)²². Millás está familiarizado con esa *dimensión diferente a la nuestra* con la que convivimos sin estorbarnos. No le resulta extraña, teniendo en cuenta que vivimos en un mundo muy compartimentado: «Comprendí oscuramente que la realidad estaba dividida en dos mitades (una de ellas invisible) que, pese a ser complementarias, estaban condenadas a no encontrarse» (MUN: 192). Esta mitad invisible de la realidad a la que se refiere Millás es lo que voy a nombrar a partir de ahora como *realidad-simulacro* y que en el último apartado del capítulo pretendo definir.

Inversión de valores

La palabra *cibercultura* se compone con el prefijo *ciber-*, que «indica relación con redes informáticas» (DRAE), y el término *cultura*, que en su segunda acepción se refiere al «conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.» (DRAE). Sobre esta base, y puesto que se recomienda usar *ciber-* «en la creación de nuevos términos pertenecientes al ámbito de las comunicaciones por Internet» (DRAE), la cibercultura engloba una conciencia social y cultural de (multi)mediatización tecnológica, tanto en el uso y recepción de los productos culturales como en la interacción y creación. A nivel de pensamiento, la cibercultura se apoya en el paradigma posmoderno²³ para conformar un fenómeno particular en el que son

²² Acerca de la poética de lo fronterizo en *Ella imagina vid.* Casas, 2009.

²³ Me refiero a la concepción de posmodernidad que pregona «el fin de la modernidad, [...] la reapropiación de la tradición [...], la disolución de la incompatibilidad modernista entre cultura de élite y cultura de masas, la exploración y recuperación de formas, temas y procedimientos de la cultura popular de masas, la autoexigencia de seguir postulando la historia para poder transformarla, el rescate de la pasión narrativa y de las representaciones de gran densidad argumental, la experimentación de una subjetividad postmoderna, basada por un lado en la conciencia de un sujeto descentrado, desyoizado, apto para una cultura de sentimentalidad

parte imprescindible las nuevas tecnologías²⁴. Conviene matizar que ambas corrientes no son lo mismo, y además en numerosas ocasiones se contradicen en sus principios. Por ejemplo, la posmodernidad empieza a moldearse desde la «pérdida de la fe en la razón» propia de la época moderna, a su vez heredera de las conquistas de la Ilustración; un hecho que «ha generado la incredulidad en que el hombre pueda mejorar gracias a los avances de la tecnología» (Noguerol Jiménez, 1996). En aplicación al arte, «lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma» (Lyotard, 1987: 25), por lo que se entrega a la destrucción, al silencio, al juego y a la ironía.

Por contraste, la cibercultura, más allá de moralidades y abstracciones, «supera la fase lúdica y de experimentación» de la posmodernidad mediante «las ambigüedades del lenguaje» (Pereiro, 2002: 16). Acepta que es inevitable la invasión tecnológica y se embarca en proponer un mejor conocimiento del mundo, o cuanto menos en plantear una alternativa estética posible (Morales Rincón, 2009: 19), una realidad (re)creada y de ámbito global: «la ciencia será un *medio de revelar* la razón, y ésta seguirá siendo la *razón de ser* de la ciencia» (Lyotard, 1987: 75, cursivas del autor). Que esta realidad ambigua y mediatizada de la cibercultura tenga más virtudes o inconvenientes es una cuestión que trataré de exponer en el presente estudio mediante fragmentos de la obra de Juan José Millás, en la que se ha manifestado con profusión el impacto tecnológico. En el siguiente cuento, Millás testimonia una de las primeras impresiones ante la tecnología que recuerda; pasa de la admiración a la duda y de ahí a la desilusión:

colectiva, y por el otro de un sujeto que ha perdido su universalidad, su arrogante centralismo, y que se sabe sujeto de diferencias, sujeto relativo» (Oleza Simó, 1996: 5). De la misma base parten Gonzalo Navajas, al concebir la posmodernidad como negación de la modernidad (*vid.* 1987), y Simón Marchán Fiz, para quien la posmodernidad es la «condición plural que parece emerger sobre la desaparición de la homogeneidad en lo moderno y la disolución de los discursos artísticos globales tan caros a las vanguardias» (1986: 293).

²⁴ Linda Hutcheon mostraba sus dudas: «I now find myself once again wondering if times have changed, if the postmodern is indeed over. Why? It seems to me that our concepts of both textuality and wordliness are in the process of changing —likely forever. Electronic technology and globalization, respectively, have transformed how we experience the language we use and the social world in which we live» (2002: 181).

Un día, llegó al barrio una nevera eléctrica. Una Westinhouse. Había colas para verla. Yo era amigo del hijo de los propietarios, por lo que fui de los primeros en rendirle admiración. No solo mantenía los alimentos frescos, sino que fabricaba hielo. [...] Recuerdo, en fin, la llegada de aquel electrodoméstico como uno de los sucesos más excitantes de mi vida. [...] ²⁵

A veces me pregunto si las actuales empresas editoras [...] no son el equivalente a aquella fábrica. Hoy, cada uno tiene en Internet su propia fábrica de noticias. Y su impresora. Invertir en rotativas es como fabricar hielo cuando ya todo el mundo posee una nevera. Personalmente, tengo la misma sensación de pérdida y de ganancia de entonces. Y también una suerte de nostalgia anticipada por el papel impreso. («El papel impreso», ARC: 553-554)

¿Implica el desarrollo tecnológico una evolución real? La nostalgia por lo pretecnológico —«el papel impreso»— deja paso en el próximo ejemplo al recelo, no por el avance tecnológico, en este caso informático, sino por las consecuencias que esta intrusión puede llegar a tener para la *protección* social del individuo:

La oficina constituye un espacio biológico, una especie de reserva natural donde la contabilidad, los inventarios o la sucesión de trienios son las actividades menos relevantes, aunque las más visibles. [...] De ahí que se nos pongan los pelos de punta cuando oímos hablar de la desaparición de estos recintos ontogénicos debido al crecimiento de la informática, que favorecería, al parecer, la figura del teletrabajador solitario, desposeído de las condiciones ambientales del despacho. («Orígenes», 1998c)

A este respecto, la posmodernidad ha variado un tanto su postura inicial, puesto que ha reconocido el desarrollo de los medios tecnológicos y la «implantación consiguiente de un régimen general de tecno-cultura» (Ferré, 2009: 6). Aunque, eso sí, «introduce un cambio respecto a estos [medios], no en cuanto a que interrumpan su obstinada labor de ejercer una influencia dominante, sino que

²⁵ La excitación inicial recuerda al «júbilo futurista» y a la «celebración de las armas mecánicas y los automóviles de Marinetti» (Jameson, 1995: 82). Filippo Tommaso Marinetti fue un escritor italiano e ideólogo del futurismo en 1909, movimiento estético que exaltaba la belleza de la velocidad y la adoración de las novedosas máquinas —en movimiento—, entre otros postulados.

ahora sí somos conscientes de ello»²⁶ (Rodríguez Rubio, 2011: 98). El cambio consiste en que en la posmodernidad «in general terms takes the form of self-conscious, self-contradictory, self-undermining statement» (Hutcheon, 2002: 1). La toma de conciencia de ese *régimen general de tecno-cultura* —o cibercultura— es seguida por la inevitable exhortación millasiana, que presagia la pérdida de intimidad del sujeto *multimediatizado*:

Hasta ahora, la falta de cobertura se identificaba con una zona de sombra. Si te encontrabas perpetrando un adulterio, por ejemplo, en la habitación de un hotelucho, no ibas a contestar la llamada exponiéndote a que fuera uno de los interesados en la trama (la esposa, el marido, un cuñado, etcétera). Admitíamos, en fin, que la existencia estaba llena de lados sombríos [...].

Todo esto se va a acabar [...]. Una de las funciones del progreso consiste en eliminar las zonas oscuras de la realidad. Cuando se puedan recibir o hacer llamadas entre las estaciones de Chueca y Rubén Darío, Callao y Lavapiés, Sol y Ciudad Lineal, el metro será, si cabe, más, resplandeciente. La técnica, que es el lado opaco de la ciencia, está llegando con su haz de luz a todas partes. [...]

Todo esto implicará un cambio cultural de dimensiones gigantescas, porque la parte de atrás de la vida irá ocupando progresivamente los espacios de delante, mientras que éstos se replegarán hacia las zonas tradicionalmente ocultas. O sea, que llevaremos el subconsciente por fuera y la consciencia por dentro. [...] Nos avergonzaremos de cosas que hoy dan prestigio social y viceversa. («Zonas oscuras», 1997i)

Todo estará del revés: nuestra parte de atrás, una zona que habitualmente está oculta, sumida en las sombras, estará delante, visible a todos. Lo íntimo pasará a ser público, y adquirirá valor y prestigio, mientras que lo público, por sobreexposición mediática, perderá interés y será relegado: «El espectáculo cotidianizado es un espectáculo sin carisma, es decir, ya no es un espectáculo, acontecimiento que se contrapone a la cotidianeidad, momento de fuerte ruptura o

²⁶ La tecnología «se ha convertido en su propia legitimación. La *disponibilidad* misma de recursos técnicos utilizables aunque subutilizados (“podemos hacer algo”, “tenemos los medios y el *know-how*”, “podemos arreglarlo”) exige su *aplicación*; los recursos tecnológicos [...] legitiman sus consecuencias y por ello hacen su uso obligatorio, al margen de los resultados» (Bauman, 2009: 214).

de inversión de la normalidad» (Bechelloni, 1996: 59). Millás, sirviéndose del pensamiento paradójico como forma de acercamiento, ha dibujado una realidad alternativa en «Zonas oscuras», al otro lado de lo cotidiano, en la que deberemos familiarizarnos con lo que nos ha sido siempre ajeno e inexplicable, lo interior del ser humano, que quizá no deberíamos ver. De esta forma, la sociedad de la cibercultura empezará a exponer, y por tanto a perder, lo más valioso que posee: su intimidad. Se irá deshumanizando; he ahí el *cambio cultural de dimensiones gigantescas* que auguraba Millás en 1997 y sobre el que pide atención al lector.

Ya había anticipado Javier Echeverría pocos años antes, en 1994, que las nuevas *realidades-simulacro* generan «una fuerte presión sobre lo privado y lo íntimo, tratando de convertirlo en mercancía pública» (1994: 164), asunto sobre el que volveré en el capítulo 3. En 2002, casi una década después, Millás recoge el debate sobre el papel de la televisión en la sociedad, lo público y lo privado:

Las discusiones en torno a *Operación Triunfo* han evidenciado que la televisión es un invento rabiosamente moderno frente a cuyos productos todavía tenemos la necesidad de definirnos [...]. Así, el citado programa de TVE es para muchos un proyecto político y moral, mientras que para otros constituye un recurso pornográfico con el que la basura pública habría alcanzado su cenit. [...]

Lo cierto es que ningún suceso de la realidad real ha generado en los últimos tiempos una polémica tan viva. Ello no significa que a este lado de la pantalla no pasen cosas raras, sino que a la realidad la hemos dado ya por imposible. [...] No vale la pena discutir sobre lo que no se puede cambiar. Pero la televisión acaba de nacer. Quizá estemos a tiempo de controlarla. De ahí la necesidad imperiosa de decidir si *Operación Triunfo* es plomo o plata. («Copérnico», 2002d)

Con el paso del tiempo, las leyes generales que rigen las *realidades-simulacro* parecen haberse establecido en unos parámetros muy alejados de la razón. En otro artículo de prensa, cinco años después, Millás cae en la cuenta de que el proceso de conversión ética y cultural es casi definitivo y que la batalla contra la realidad ya está perdida²⁷. Millás aborda la tergiversación de valores

²⁷ En su estudio sobre las contradicciones éticas de la posmodernidad, Bauman escribe: «El yo moral es la víctima de la tecnología más evidente y notoria, ya que no puede sobrevivir a la

como la responsabilidad, la intimidad, el egoísmo o el éxito para poner de relieve la falta de lógica imperante:

Supongamos que un hombre se ahoga en el mar a unos metros de usted y que usted no puede hacer nada por él, aparte de filmarle con la cámara digital que lleva en el bolsillo. ¿Qué haría? Quizá en un primer impulso de orden capitalista sacara la máquina y apretara el botón. Pero tal vez a los pocos segundos de rodaje una autocensura de corte socialista le obligara a desistir. Durante esos instantes de duda, mientras el ahogado chapotea ante sus ojos, por su cabeza de usted pasarán los telediarios de las 9 de la noche y los lugares de Internet donde triunfan los vídeos de ahorcamientos, entre otras escatologías de moda. Notoriedad y dinero, en fin.

Después de todo, se dirá usted en voz baja, a este hombre qué más le da que se le filme o no. Está también la coartada científica del documento [...]. La gente tiene derecho a saber qué ocurrió aquí, etcétera. Total, que al cabo de unos instantes, tanto si es capitalista como socialista, filma la escena por si acaso [...]. ¿Se acuerdan ustedes de aquel fotógrafo que sacó a una niña a punto de ser devorada por un buitre? Se suicidó el pobre tras recibir el Pulitzer, al comprender que [...] también somos responsables de lo que vemos. («También somos responsables de lo que vemos», 2007e)

Las contradicciones morales de nuestra sociedad son quizá insalvables; seguimos una lógica implantada²⁸. El propio Millás se lamenta en una entrevista reciente de que vivimos en una cultura en la que «uno quiere ser famoso para ser famoso, donde la fama no es el resultado o el castigo por algo bueno o malo que

fragmentación. En un mundo mapeado por necesidades, en el que abundan los obstáculos para su gratificación acelerada, aún queda mucho espacio para el [...] jugador, para el emprendedor o el hedonista, pero no para el sujeto moral», que «se siente y es un extraño no deseado» (2009: 226).

²⁸ En el capítulo 2 de la 2ª temporada de *Black Mirror*, «Oso blanco» (título original, «White Bear»; dirección: Charlie Brooker y Carl Tibbetts; año: 2013; nacionalidad: británica), la protagonista despierta en su casa víctima de amnesia. En la calle, los vecinos y viandantes se dedican a grabarla como zombis con la cámara del móvil mientras ella escapa de unos enmascarados que pretenden matarla. Desde las pantallas de la televisión o del móvil se difunde una señal alienante que absorbe la mente de estos *voyeurs* del espectáculo y la tragedia, quienes han perdido toda moralidad ante lo que ven. «La ciudad, como coto de caza del *flâneur*, se convierte en la teleciudad [...] Los extraños (las superficies de extraños) a quienes confronta el televidente están “telemediatizados”. [...] Su vida está confinada a una pantalla: la reducción de su forma existencial a una pura *superficie* es, por fin, obviamente tangible, indudable, tecnológicamente garantizada» (Bauman, 2009: 202, cursivas del autor).

hayas hecho. La fama es en sí misma un valor» (Lugo, 2016: [s.p.]). El protagonista de *Desde la sombra*, Damián Lobo, acude en su delirio mental al espectáculo televisivo en el que relata su vida, y pronto se acostumbra al éxito de masas que le comporta: «Gabilondo no saciaba sus ansias de gloria. Acostumbrado como estaba a las grandes audiencias, aquellas entrevistas concedidas a un canal minoritario le proporcionaban una insatisfacción profunda» (DLS: 138).

La primera respuesta de la episteme posmoderna a esta degradación ética es la postura nihilista²⁹: no creer en ningún modelo, no considerar válidos los valores del pasado pero tampoco aferrarse al futuro, sobre el que también se considera escéptico: «Todo aquello que es recibido, aunque sea de ayer [...], debe ser objeto de sospecha» (Lyotard, 1987: 23). Hay un descreimiento del sentido de la historia del hombre de la misma manera que del progreso científico y tecnológico, entre otros *metarrelatos* que caracterizaron la modernidad especulativa en que se concentra la filosofía de Hegel: «emancipación progresiva de la razón y de la libertad, [...] del trabajo [...], enriquecimiento de toda la humanidad a través del progreso de la tecnociencia capitalista, e incluso [...] salvación de las creaturas por medio de la conversión de las almas vía el relato crístico del amor mártir» (29).

Ante la falta de valores, la cibercultura, por ejemplo, nos explica que consumimos cualquier espectáculo sin pensarlo, gracias a que en cuyo centro de atención colectiva consigue estar «la dimensión de la narración, de la historia» (Bechelloni, 1996: 63), ese *qué ocurrió* que *la gente tiene derecho a saber*, como se dice en la cita del articuento «También somos responsables de lo que vemos», o la *coartada científica del documento*. Es el panorama cibercultural: consumimos productos sin reelaboración ni originalidad. Así es al menos en el universo

²⁹ Cuestionamiento del fundamento, del sujeto y de la historia que acaba por plasmarse en diferentes formulaciones teóricas que serán esenciales a lo largo de esta tesis: «desencantamiento del mundo y politeísmo de valores (Weber), diseminación/deconstrucción (Derrida), [...] crisis de los grandes relatos o metarrelatos (Lyotard), [...] escepticismo frente al dogmatismo (Gadamer), [...] secularización radical y pensamiento débil (Vattimo), pensamiento de la contingencia (Rorty), pluralidad de juegos lingüísticos (Wittgenstein), pluralidad de mundos (Goodman), [...], crisis de los fundamentos científicos (Bachelard), [...], anarquismo metodológico (Feyerabend)» (Bermejo, 2003: 83).

artístico, donde el cambio se asume: «La cultura consumista es tan poderosa, grande e imponente que no sólo modifica hábitos personales sino que derriba viejas costumbres y cultura tradicionales» y «permute los antiguos símbolos del conocimiento por otros nuevos» (Ortiz, 2000: 30). Como reacción, la nueva estética «no representa miméticamente la realidad por la vía realista ni pretende inventar o rescatar una diferente por la vía surrealista: la representación mecánica, del tipo de retratos de Andy Warhol, imita la *imagen que construimos de la realidad*» (Rodríguez Rubio, 2011: 98, cursivas mías). Las nuevas tecnologías son las encargadas de reconstruir la *imagen que construimos de la realidad*, un «reflejo especular» («El otro lado», 2004g) del que hay poca escapatoria. La mecánica es la imitación de la representación, y por tanto la copia de la copia, lo que constituye una de las notas clave de la cibercultura en común con la posmodernidad.

Los asaltantes del Museo Egipcio, en las revueltas contra Mubarak, saquearon la tienda de la institución tomándola por una sala de exposiciones verdadera. Les parecían más auténticas las réplicas de los objetos originales que los objetos originales, actitud rabiosamente posmoderna [...]. Si el Museo del Prado tuviera dos versiones, la más visitada, no lo duden, sería la falsa. El mundo entero está fascinado por la copia. («Escayolas», 2011b)

Si «la sociedad humana actual ha perdido la capacidad de distinguir entre el original y las copias», lo auténtico pierde valor, se vuelve intrascendente (Gie Koh, 2011: 361)³⁰. La réplica y el original acaban siendo lo mismo, e incluso puede que

³⁰ En el ensayo de 1936, «La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica», el filósofo alemán Walter Benjamin discurre sobre el rol que el arte empezaba a tener en un contexto de dominación tecnológica. Consideraba que para entender el arte —y acercarlo a las masas— debían utilizarse criterios técnicos y no artísticos, según la incidencia de la tecnificación. Consideró que se habían roto los valores clásicos burgueses y que había desaparecido el *aura* de la obra de arte, o más bien había perdido vigencia o ya no era lo más importante en el análisis estético (Cfr. 2008). De esto se deduce que pierde sentido la relación entre original y copia: «Resulta innegable que la copia, tal y como la disponen las revistas ilustradas y los noticiarios, se distingue de la imagen. La singularidad y la duración están tan estrechamente imbricadas en ésta como la fugacidad y la posible repetición lo están en aquélla. Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signature de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irreplicable» (Benjamin, 1990: 75).

no exista la confusión sino que se sepa distinguir y se prefiera lo apócrifo: «La copia, ahora mismo, tiene más mérito que el original. Con frecuencia es mejor en el sentido de más honrada» (Iturbe, 2014: 60), reflexiona Millás en una entrevista sobre lo que califica como una de sus obsesiones (Flaño, 2006: [s.p.]). La causa solo puede estar en la extraordinaria capacidad de reproducción que poseen las nuevas tecnologías para mediar en la conciencia cultural.

Adolfo Vásquez Rocca dictamina que asistimos al «desmantelamiento de la originalidad y de los conceptos afines como autenticidad, obras originales y autoría como práctica discursiva compartida por el museo, el historiador y el artífice» (2005a: 146). Así parece cumplirse en el siguiente ejemplo, donde lo auténtico, por innecesario, pierde prestigio en favor del sucedáneo, del plagio, poseedor de la «belleza del producto hecho a mano», que acaba siendo el producto oficial:

La idea de enviar a un festival falso, como el de Eurovisión, a un cantante de mentira, como Chikilicuatre, nos pareció sobresaliente. Pero se queda pequeña frente a la iniciativa de prohibir por contrato a David Fernández, el actor que da vida al cantante, realizar entrevistas como David Fernández. En un mundo en el que la copia ha alcanzado una difusión (y quizá un prestigio) que el original no pudo ni soñar, Chikilicuatre ha devenido en la metáfora legal de la industria pirata [...]. Hay en Chikilicuatre un concentrado tal de plagio que a poco que exagerara, su papel podría devenir [...] en un producto genuino.

[...] Si uno fuera el psicoanalista de David Fernández, le exigiría que llegara a la consulta disfrazado de Rodolfo Chikilicuatre y que no hablara de los problemas del primero, que son, por reales, innecesarios, sino de los conflictos del segundo, que poseen la belleza del producto hecho a mano. Y si le parece mal, que renuncie. Pero sin olvidar que Rodolfo triunfa estrepitosamente allá donde David fracasó de forma minuciosa. («Imitaciones», 2008a)

La nueva *realidad-simulacro*

En el contexto de la cibercultura, las nuevas tecnologías audiovisuales dominan las relaciones entre los hombres y las cosas, y cada vez más con mayor aceleración e intensidad, y eso supone que el terreno de la realidad tal como lo conocíamos se

empieza a desmaterializar a pasos agigantados: «En la calle me acometió una sensación de irrealidad insoportable. La vida continuaba troquelada, aunque móvil, y yo era un personaje de ficción en busca de algo espeso en lo que fundirme» (TNC: 405). Por efecto de aquellos medios audiovisuales capaces de crear figuraciones — representaciones, copias, imitaciones o réplicas; escójase el término que se desee— el producto resultante, que es virtual —y en arte, una metáfora—, acaba siendo en la práctica igual o casi igual que la realidad sensible: «Cuando trasparamos la ficción, que es la metáfora, advertimos que la realidad es otra metáfora de algo que siempre permanece más allá» (TRE: 67).



Diane Arbus

En 1970, cuando Diane Arbus obtuvo este retrato, el mundo ya había comenzado a ser una representación de sí mismo. Si el cuarto de estar de la foto parece un cuarto de estar normal y corriente se debe a que es una réplica, una imitación, una falsificación perfecta de un cuarto de estar de clase media. («Casa de muñecas», SOM: 56-57)

Un paso más allá de lo analógico, Internet «abandona lo real por lo hiperreal presentando una simulación cada vez más real de un mundo comprensivo y comprensible» (López Cedeño, 2013: 24). El *hiperrealismo* es, según el DRAE, un «realismo exacerbado o sumamente minucioso»: ahora «el peligro viene de

confundir lo real con el entorno digital» (Estalella, 2003), advierte Millás en una entrevista. La nueva *realidad virtual* —también espacio cibernético, «creado y regulado mediante computadora» (DRAE)— es tan refinada en sus formas tecnológicas que «se ha vuelto nuestro modo de experiencia personal» (López Cedeño, 2013: 24), una «metáfora del arte total» (Ryan, 2004: 411):

Un paisaje tridimensional generado por ordenador en el que poder experimentar una expansión de nuestras capacidades físicas y sensoriales; desprendernos de nuestros cuerpos y vernos a nosotros mismos desde fuera; adoptar nuevas identidades; aprehender objetos inmateriales a través de múltiples sentidos, incluido el tacto; ser capaces de modificar el entorno mediante órdenes verbales o gestos físicos; y asistir sin tener que pasar por el proceso de su materialización física. (Ryan, 2004: 17)³¹

Según esta descripción de realidad virtual, cada vez es más difícil distinguir lo real de lo irreal, porque, más que una *imagen de la realidad*, «nuestra subjetividad es la del juego de imágenes experimentado en la virtualidad». Porque «no se trata solamente del movimiento de imágenes [...] sino también de su intensificación en la vida diaria, imágenes sin una referencia estable a la “realidad”» (López Cedeño, 2013: 24). El mismo López Cedeño advierte de un caso incluso más extremo en el campo de la representación, aquel en el que «la copia no tiene original, como en el caso de los simulacra», y pone el ejemplo del mundo simulado del film *The Matrix*³². Lo virtual «no apunta directamente a la imaginación ni a la falsedad sino que presenta como un principio constitutivo del mundo que nos permite compartir la realidad y que abre nuevos espacios tanto a la verdad como a la mentira» (Garrido Domínguez, 2011: 186-187). Estos espacios, contruidos a través de infinitos juegos de representación de lo real,

³¹ «En el transcurso de los siglos, el sueño de una obra de arte definitiva ha adoptado muchas formas y ha alimentado numerosos mitos». Por tanto, el mundo o realidad virtual representa el mito del arte definitivo de la era tecnológica actual, en cuanto que expresa el mismo deseo y se centra «en los mismos aspectos que la fascinación de la cultura moderna por unos medios cada vez más transparentes, parecidos a la vida real y diversificados sensorialmente»; esto es, el deseo de trascender la representación y llegar a lo real (Ryan, 2004: 411).

³² Dirección y guion: Andy y Lana Wachowski; año: 1999; nacionalidad: estadounidense.

propician un fenómeno de alucinación en el sujeto contemporáneo: «En lugar de la totalidad simbólica del mundo, Internet ofrece un mundo simulado de totalidad. La experiencia dentro de este globo simulado, se vuelve una experiencia de la realidad cibernética: existe solamente una virtualidad» (López Cedeño, 2013: 24). *Realidad cibernética o virtual* que Millás llama *mundo raro*:

La conquista de Internet empieza a adquirir caracteres épicos semejantes a los de la conquista del Oeste. De hecho, lo que cuentan los colonizadores situados en la primera línea de fuego posee las características de los relatos fronterizos. Hay allí un mundo raro que no podemos ni imaginar quienes holgamos en la retaguardia o avanzamos colocando los pies sobre las huellas de los valientes que nos han precedido. [...] Hay que haberse jugado la cabellera para opinar sobre lo que conviene o no conviene hacer en ese mundo. A la espera del nacimiento de un Mark Twain capaz de escribir literatura de la buena sobre el asunto, tenemos que conformarnos de momento con los *aventis* de los exploradores que [...] nos cuentan historias alucinantes de los nativos de la Red. Aunque a veces me molesta un poco su tono de superioridad [...], los escucho, por lo general, embobado. Me sorprende que a los indígenas del mundo digital les gusten los contenidos del universo analógico tanto como la sangre humana a los vampiros. De hecho, nos los chupan sin piedad [...]. A ver si inventamos unos contenidos sintéticos que, al modo de la sangre artificial de *True Blood*, los alimente sin desangrarnos. («*True Blood*», 2011a)

Este *mundo raro* es lo mismo que antes López Cedeño llamó *simulacra*, y por el que Millás se siente indudablemente atraído: «es fabuloso. Ya no podríamos imaginar la vida sin ese continente que nos abre a horizontes nuevos cada día» («Venenos de efecto retardado», 2008e). En ese continente ya están configurados «los modelos ideales de casas, la moda, el arte, las relaciones, la música, todo» (López Cedeño, 2013: 17) según el dictado de los medios —la televisión e Internet, sobre todo, cuyo poder de control está presente en el interior de las casas—. Los *simulacra* son «una nueva realidad, más real que lo real, que está subordinada a la representación, que lleva a una disolución última de lo real» (18), y que no es sino la desrealización que ya anticipó Jean Baudrillard en *El crimen perfecto*³³:

³³ « La realidad sólida que durante siglos ha hecho de alfombra aseguradora bajo los pies de los hombres se ha disuelto, dejando espacio a fantasmas simulativos y simuladores. El mundo fragmentado por la fuerza disolvente del vídeo se ha recompuesto poco a poco alrededor de

Le pareció asombroso haber vivido como normal semejante caos y durante unos instantes no le cupo ninguna duda de que se encontraba en una parte del universo que había entrado en un proceso de desrealización. ¿Pero desde cuándo? Y en todo caso, ¿cuál sería el conducto a través del que se podría alcanzar una realidad plena, menos desordenada? (ORD: 157-158)

En resumen, tenemos una nueva *realidad-simulacro* que es juego de imágenes de la realidad —entendida aquí en su concepción clásica—, que no es *plena*, según Millás, sino *desordenada* y caótica, y que está confeccionada a base de signos y simulaciones provenientes de la ciencia y de las nuevas tecnologías audiovisuales. Ya la había vislumbrado en el relato «*True Blood*», texto de enero de 2011, pero existen precedentes en su bibliografía. Desde las primeras entrevistas de su carrera podemos leer a Millás lanzando afirmaciones del tipo «Uno no puede escribir una obra, grande o pequeña, sin extrañarse de la realidad» (Montano, 1998: 42). Ya comenté que en el origen de la creación literaria, para Millás, existe un necesario cuestionamiento de lo dado, lo tangible y lo azaroso: «Alguien que no se haya sentido raro en la realidad hará bien otras cosas, pero no escribir» (Abad, 2011: [s.p.]). Ese extrañamiento produce nuevas realidades subjetivas.

La literatura, como el psicoanálisis, constituye con frecuencia un viaje desde la superficie de la realidad, donde todo posee un carácter fragmentario, a su zona abisal, en busca de las conexiones ocultas que permiten una lectura significativa del caos (o viceversa) («Prólogo. El azar y la necesidad», 1997a: 11)

ectoplasmas vacíos, que hoy son nuestros compañeros...» (Colombo, 1996: 152). «La única incógnita que queda es saber hasta qué punto puede desrealizarse el mundo antes de sucumbir a su excesivamente escasa realidad, o, a la inversa, hasta qué punto puede hiperrealizarse antes de sucumbir bajo el exceso de realidad (es decir, cuando, convertido en absolutamente real, convertido en más verdadero que lo verdadero, caiga bajo el golpe de la simulación total)» (Baudrillard, 1997: 15). En lo artístico, la desrealización supone «la sustitución del trazado por líneas de puntos, la fragmentación de la realidad en una serie de estampas o impresiones» o «el acompasamiento de la escritura a impulsos de gran carga emotiva» (Garrido Domínguez, 2008: 228).

Reitera Millás que el *carácter fragmentario* es lo que caracteriza a la *realidad-simulacro*: un cuadro de espejos rotos³⁴. En la era pre-Internet, Millás tenía que recurrir a su imaginario de entonces para dar forma estética a sus construcciones. Habló de ello en una entrevista en octubre de 2010:

A mí lo que me gusta mucho es dar forma onírica a la realidad y una forma realista al sueño. Estamos tan acostumbrados a la realidad que vivimos las cosas más extrañas, en la vigilia, como normales. En el momento en que lanzas una mirada onírica sobre esa realidad, esa realidad se vuelve extraña. Y entonces despierta más interés. [...] En el sueño hay un plus de significado que no hay en vida cotidiana. (Alós, 2010: [s.p.])³⁵

Es la *vía surrealista* que mencionaba Rodríguez Rubio (2011: 98) la que está retomando aquí Millás con un interés semántico. En su escritura el sueño se transforma en símbolo o en metáfora como la manera más eficaz de explicar lo que no se puede ver a simple vista, pues «en los sueños todo está en lugar de algo que no aparece» (TRE: 78)³⁶:

³⁴ Piensa Jameson que usar la palabra *fragmentación* para describir la estructura posmoderna es «demasiado débil y primitivo, y probablemente también demasiado “totalizador”, sobre todo porque ya no se trata de la desintegración de una antigua totalidad orgánica preexistente, sino de la aparición de lo múltiple de maneras nuevas e inesperadas, flujos inconexos de acontecimientos, tipos de discurso, modos de clasificación y compartimentos de la realidad» (1996: 294).

³⁵ Cfr. con el tratamiento onírico/virtual que se le da al espacio neuronal al que penetra mentalmente el protagonista de la película *Aurora* (*Vanishing Waves*) (dirección: Kristina Buožytė; año: 2012; nacionalidad: lituana) a resultas de un experimento científico. «Como en los sueños, allí los espacios mutan, las velocidades se ralentizan, todo se vuelve misterioso y subacuático» (Bernades, 2015: [s.p.]), además de que se liberan los impulsos sexuales de toda restricción. Con igual espíritu onírico, *vid.* el film *Solaris* (título original: *Solyaris*; dirección: Andrei Tarkovsky; año: 1972; nacionalidad: soviética).

³⁶ Consideremos la importancia del discurso psicocrítico desde las aportaciones del neurólogo austriaco Sigmund Freud y del psicoanalista francés Jacques Lacan en relación con el trauma, el deseo o los sueños que alentaron a los escritores del siglo xx. Según Rita de Maeseneer, las pistas psicoanalíticas en forma de «aberraciones psicológicas (masoquismo, esquizofrenia, perversión...)» [...] pueblan la obra millasiana. Su indagación en estos comportamientos periféricos le permite proseguir su cuestionamiento de la identidad» (1997: 68). Habla también de objetos simbólicos — armario — y espacios metonímicos en el cuento «Una carencia íntima» (PRI), de fuerte impregnación freudiana. No en vano, Millás prologó los *Relatos clínicos* de Freud (*vid.* «El azar y la necesidad», 1997a) y se ha referido en muchas ocasiones al médico austriaco: «La mejor relación que uno puede tener con Freud es la misma que con los autores de las crónicas de Indias, o sea, la de mero usuario. Freud descubrió todo un continente poblado de monstruos que no se aplacaban

Soñé que llegaba a una ciudad fantástica que llamaban Madrid. Varios millones de habitantes esperaban su fin en el interior de fabulosos automóviles alicatados hasta el techo. Estos vehículos podían alcanzar velocidades siderales, pero permanecían quietos, rugiendo levemente, frente a semáforos que les guiñaban el ojo ajenos al colapso circulatorio. Los conductores parecían satisfechos dentro de sus mausoleos motorizados. («Madrid», ALG: 75)

Lo curioso del texto es que los signos que conforman el simulacro son calcados a los de la realidad real: es una ilusión «realista, mimética, hologramática que acaba con el juego de la ilusión mediante el juego de la reproducción, de la reedición de lo real» (Baudrillard, 1998: 17). El futuro ideado es el presente mismo —*una ciudad fantástica que llamaban Madrid*—; y ahí es donde paradójicamente se produce el reconocimiento de lo familiar. Es el *plus de significado* que buscaba Millás, lo que le permite trascender los límites de lo perceptible³⁷, «proceso básico de la cultura» (Echeverría, 1995: 155). Y es la ciudad, en este caso, el incentivo creativo, pues, como nos recuerda Javier Echeverría, «la ciudad es la manifestación por antonomasia de la artificialidad, y Telépolis más que ninguna otra forma de ciudad» (153): «Atravesaron la ciudad a bordo de la moto como si se movieran por el interior de una perspectiva fantástica» (LAU: 60). El siguiente pasaje de *El mundo*, obra que compendia las obsesiones millasianas, reúne las claves expuestas:

A través de aquel ventanuco [...] vi una perspectiva lineal de mi calle, pues en la zona donde se encontraba la tienda la acera se ensanchaba, de forma que el edificio formaba un extraño recodo. Me pareció una tontería, al menos durante los primeros minutos, pasados los cuales tuve una auténtica visión. Era mi calle, sí, pero observada desde aquel lugar y a ras del suelo poseía calidades hiperreales, o subreales, quizá oníricas. Entonces no disponía de estas palabras para calificar aquella particularidad, pero sentí que me

con cuatro bisuterías de cristal. Los sufrimientos de Colón, Pizarro, Hernán Cortés y cía., en aquellas tierras desconocidas, no tienen nada que envidiar a los de Freud caminando a ciegas por los pantanos del inconsciente» («Freud», CYP: 111).

³⁷ Como Hutcheon, se podría decir que «this is a postmodern ironic parody, using the conventions of realism against themselves in order to foreground the complexity of representation and its implied politics» (2002: 95).

encontraba en el interior de un sueño³⁸ en el que podía apreciar con increíble nitidez cada uno de los elementos que la componían, como si se tratara de una maqueta. [...] Más que mi calle, era una versión mística de mi calle. (MUN: 48)

Millás habla de *calidades hiperreales, o subreales* para describir lo que entonces solo pudo hacer con la palabra *sueño*. Se trata de términos que ha ido incorporado a lo largo de su obra literaria para afilar su expresión, acorde a los nuevos medios audiovisuales y quizá de sentido más exacto y concreto. Aludir a un *sueño* o a la *versión mística de mi calle* puede resultar abstracto y quizá deje demasiado espacio a la libre imaginación del lector; *calidades hiperreales, o subreales* remiten a la ya apuntaba corriente artística que se inició en la pintura, como especificó Jean Baudrillard: «todo comenzó con el hiperrealismo y el pop Art, con el ensalzamiento de la vida cotidiana a la potencia irónica del realismo fotográfico» (1991: 24). Millás es consciente de la *potencia irónica* del hiperrealismo, que «sirve precisamente para extrañarnos de la realidad más cotidiana» («¿Qué le pasa al butano?», 1995a) y para superponer los diversos planos de realidad: «He visto la Calle, es decir, una especie de versión platónica de mi calle, en otras ocasiones, después de haberla recorrido en aquel sueño, y siempre la Calle era una especie de maqueta del mundo» (MUN: 104). En el siguiente cuento asistimos a la concepción de un simulacro que ya no se apoya en el sueño como referencia signica sino en el hiperrealismo pictórico. Cambia el entorno y también cambia la aprehensión que Millás tiene de él:

³⁸ «Todo en la novela es del autor y es el autor. Ocurre igual que en el sueño. Si soñamos con A, B, C y D, aunque éstos sean, en su punto de partida, seres reales, los hacemos a nuestro modo en nuestro sueño; son, por tanto, criaturas nuestras, partes de nosotros mismos, como los personajes de ficción, son ya seres de ficción. El novelista, como el soñante, se fragmenta en innumerables personajes, que sólo se diferencian de los soñados dormidos en que son soñados despiertos. Pero el novelista, como cualquiera en la vida cotidiana, mantiene su unidad a pesar de la diversidad de su fragmentación. Controla su disociación precisamente mediante ese proceso que es la ejecución de la obra, y se salva así de la disociación descontrolada que es o la fantasía como mero juego o el caos improductivo de la locura» (Castilla del Pino, 1988).

Le pedí que me mostrara el cuadro que había colocado contra la pared: se trataba de un óleo hiperrealista en el que se veía un pasillo al que se abrían dos habitaciones de las que surgía una luz lechosa, como de luna.

[...] Me levanté sin encender la luz y alcancé el pasillo lleno de perplejidad: el caso es que mi percepción del espacio era muy rara, como si me encontrara sobre una superficie plana a la que unas líneas convergentes dotaran de cierta sensación de perplejidad. Llegué a pensar si estaría muerto [...]. Entonces fue cuando me di cuenta de lo que pasaba: me encontraba dentro de un cuadro o, más exactamente, dentro del cuadro que había visto esa tarde.

[...] Curiosamente, yo, que estaba atrapado en el interior de un cuadro hiperrealista, veía la realidad como un cuadro cubista. («La mujer del cuadro», ELL: 195-196)

El fragmento es una muestra del extrañamiento al que Millás somete a la realidad a nivel visual para evitar la automatización de la lectura por parte del receptor. Se crea un paisaje virtual en base a una visión fragmentada que el usuario debe reconstruir e imaginar. En este ejemplo no se cuestiona el significado de lo cotidiano, sobre lo que trataré en el capítulo 3, sino la colisión de una mirada subjetiva, de un enfoque, con la realidad perceptible. El resultado es una falta de reconocimiento, una *perplejidad*, puesto que esa realidad que Millás descubre es «más inestable hoy que nunca, integrada también por lo que consideramos irreal, por la fantasía» (Valls, 2001: 8): «A medida que progresaban por aquellos espacios, Luis Rodó tenía la impresión de penetrar en el interior de un cuadro en relieve, en una pintura por la que recorría un tramo de su vida pasada» (DOS: 94).

La visión hiperrealista es uno de los métodos que se emplea para simbolizar la *realidad-simulacro*, «en permanente estado de reconstrucción», pero no es el único, ya que «podemos incidir sobre ella mediante descripciones distintas» (Valls, 2001: 9). Anteriormente estas descripciones podían venir desde la fotografía:

La realidad seguía rara y la dulce sensación de fiebre continuaba instalada en sus articulaciones, obligándole a permanecer consciente de las pequeñas posesiones orgánicas repartidas a lo largo de su cuerpo. La noción que tenía de sí mismo era la de un voluminoso relieve colocado sobre una fotografía plana que intentaba representar la vida. (DES: 140)

La noción que tenía de sí mismo podría señalarnos un acercamiento ontológico muy pertinente para que el personaje pueda establecerse en algún punto de la *realidad-simulacro*. Aunque en este caso la resolución nos lleva hacia lo visual, y no hacia la cuestión identitaria que examinaré en el capítulo 4. *La visión que tenía de sí mismo* sería la frase adecuada en este contexto, si asumimos que el personaje podía verse a sí mismo. Una visión que se ve influida por la fotografía y en especial por la televisión, «mundo de apariencias y representaciones», con un extraordinario «poder para la simulación, y por consiguiente para el engaño» (Echeverría, 1995: 80). Nótese en el siguiente texto los problemas que tiene la jueza Elena Rincón, protagonista de *No mires debajo de la cama*, para distinguir la realidad real de la *realidad-simulacro*. El narrador quiere hacernos ver que Elena confunde los diversos planos; ha colocado el televisor en el hueco de una chimenea falsa, le ha quitado el color y el volumen y ha cerrado «las puertas de la chimenea, abandonando el aparato a una emisión continua de cenizas» (NOM: 21).

—¿Hay fuego con este calor? —pregunta a la juez.

—Es la televisión —responde Elena [...], aunque podría haber dicho que era la vida lo que ardía allí dentro, al contrario de lo que arde aquí afuera que parece más bien una novela de misterio como la que empezó a leer por encima del hombro de una pasajera, en el metro, y en cuyo interior se ha caído como por un agujero inexplicable que la aleja cada vez más de la existencia real, de la televisión. (NOM: 192)

Elena Rincón pierde el sentido a medida que avanza la novela. Ha quedado atrapada en su propia existencia dual: por un lado está la televisión —a la que considera la *vida*, la *existencia real*— y por otro, la novela de misterio —ficción-simulacro donde *se ha caído* y en la que se cree perdida—, tal es la cercanía e intensidad de la relación que se llega a mantener con el simulacro televisivo:

Uno de los segmentos de mercado más importantes consiste en el hogar mismo, y concretamente en las prácticas domésticas tradicionales. Si se logra aparentar que la pequeña pantalla no es sino una prolongación del hogar, resulta mucho más fácil ganarse a determinada audiencia. Ello da lugar a que las cadenas televisivas produzcan cada vez más programas dedicados a representar la vida privada. (Echeverría, 1995: 98)

Pero el mundo exterior existe —*las cadenas televisivas*, o quienes poseen el dominio de lo audiovisual y mediático—, aunque Elena sea incapaz de darse cuenta: «quizá el mundo [...] estaba en trance de extinción» (NOM: 21), lo que Millás suele representar con el blanco y negro, colores que suponen la desrealización de cuanto rodee a los personajes, y en extensión, la muerte: «Alivia pensar que quizá morir consista en regresar a “Allí” (esta vez con mayúsculas), o sea, al blanco y negro» («El regreso», ARC: 375). Pero además, y siguiendo la cita de Elena Rincón, esos colores pueden reflejar el estado de ánimo: «el televisor se convierte en un símbolo de la vida urbana, caracterizada por el color gris, en la que Elena se siente sola y miserable» (Gie Koh, 2011: 177). El recurso cromático se usa para simbolizar la psicología de un personaje y/o su relación con el mundo, un «sentimiento de culpa» o el «miedo a la realidad» (Marín Malavé, 2011: 254). En cualquier caso es un aporte de significado de carácter visual que adopta Millás en su proyecto creativo como parte de la nueva estética cibercultural. En el capítulo 7 me detendré en este componente como un nuevo modo de producción artística.

Alrededor del año 1995, Millás tuvo conocimiento de un recién estrenado espacio referencial que acabó de definir su universo creativo: Internet. Su columna «La patria centrípeta» apareció en *El País* en diciembre de ese mismo año, y en ella puede leerse: «Madrid es la realidad virtual de Europa: una especie de Internet en la que entras y enseguida encuentras tu nicho, tu idioma, tu vicio, tu color, tu espejo, tu desgracia, tu casa» (1995l). Si bien la alusión a la red no deja ser un elemento contextual, que sirve de comparación y habla del reconocimiento y el sentimiento de pertenencia, también es valioso destacar que se trata de la primera mención a Internet que he podido encontrar en su obra. De mayor trascendencia es el uso que se le da años después en otra columna de enero de 2001:

Dios, que es digital, creó la realidad analógica por la misma razón por la que nosotros hemos creado Internet: por enredar. De vez en cuando entraba en nuestro mundo como nosotros entramos ahora en la Red y disfrutaba viendo los días y las noches y el Sol y las tormentas. Y en cada una de estas incursiones, a la realidad atómica añadía alguna cosa nueva: los peces, las ranas, las serpientes, la polio, los instintos, la gripe... («Génesis», 2001b)

Lo que de inmediato sugieren a Millás las ideas de lo digital y lo analógico es «la semejanza bíblica, apocalíptica, y tal vez algo tópica» (Casals Carro, 2003: 86), pero no deja de ser relevante el interés que le suscita el cambio al paradigma tecnológico: «Más que una realidad, hemos creado una lógica con capacidad para desarrollarse por sí misma» («Génesis», 2001b). Esta fascinación es la que acaba empleando para extraer profundas reflexiones, revertir nuestros conocimientos sobre la realidad sensible o idear auténticas fantasías:

¿Y si el universo, con todos sus seres, hubiera nacido digital y al cabo de los siglos hubiéramos inventado (o descubierto) el mundo analógico? ¿Migraríamos desde los bits a los átomos con la pasión con la que vamos de los átomos a los bits? ¿Nos despertaríamos a medianoche para abrir el ordenador y a través de su pantalla ingresar en el extraño territorio de los seres de carne y hueso? ¿Encontraríamos tanto placer en navegar por la realidad analógica como el que nos proporcionan nuestras excursiones a la digital? ¿En cuál de las dos habría más peligros, más trampas, más insectos? [...] ¿Qué asombroso resultaría, para los nativos del mundo virtual, recorrer esas calles de tres dimensiones (cuatro, si añadiéramos la del tiempo), penetrar en dormitorios anchos y altos y profundos, follar con cuerpos llenos de sangre, a 37 grados de temperatura, y dotados de una plasticidad mortal! ¡Cómo nos asombraría esa región vista desde la otra! ¡Con qué pánico nos acercaríamos cada día al portátil, como el que se acerca a una grieta dimensional por la que se accede a un mundo raro! [...] ¿Serían los individuos de carne y hueso los neandertales de los engendrados con bits o viceversa? Me pregunto también si cuando muriéramos en el mundo de los bits, nuestros cuerpos continuarían dando vueltas en el de los átomos. Y por último: ¿existe ya la posibilidad de nacer completamente digital para adquirir posteriormente, desde esa naturaleza sutil, una identidad analógica? («Un mundo raro», 2011c)

Como en el anterior «Madrid», citado páginas atrás, Millás se vale en «Un mundo raro» de una parábola en la que lo real resulta ser lo fantástico, ya que todo depende de la perspectiva desde la que se observe. Lo digital es «una vida que hemos creado como dioses» (Casals Carro, 2003: 86), llena de *versiones de*

nosotros, mitificados y ubicuos. El reto ahora, como el bebé frente al espejo, no es tocar nuestra imagen, es reconocernos ante la fragmentación del espejo roto³⁹:

Tenemos constancia de que en la composición del mundo la materia visible es una porción ínfima comparada con la invisible. En cada uno de nosotros, lo incorpóreo determina en gran medida lo corpóreo. Pero seguimos sin saber muy bien cómo manejar lo incorpóreo. Internet es una de las manifestaciones más portentosas de esta rara combinación de lo tangible y lo etéreo. Separados por un océano de átomos o de bits, según se mire, entre el universo analógico y el digital discurren un sinnúmero de cordones alámbricos e inalámbricos gracias a los cuales viajamos entre las diferentes versiones de nosotros. Tecleas tu nombre en el ordenador y en cuestión de segundos te alcanzas. ¿Pero te reconoces? («¿Te reconoces?», 2015c)

Más o menos predecibles, sus meditaciones nos demuestran que Millás practica una escritura de continua revisión del mundo contemporáneo. Y en el caso anterior ni siquiera impone una conclusión moral, siguiendo el esquema posmoderno. La pregunta *¿te reconoces?* deja abierta al lector la posibilidad de que ese reconocimiento, como el del bebé, se dé o no. Puede que Millás acepte la pesimista aserción de Adolfo Vásquez Rocca: «Vivimos en un universo frío, la calidez seductora, la pasión de un mundo encantado es sustituida por el éxtasis de las imágenes, por la pornografía de la información, por la frialdad obscena de un mundo desencantado» (2007b: 75). Puede que la comparta, decía, y sobre ello me extenderé en el capítulo 6, pero lo cierto es que en «¿Te reconoces?» tan solo se abre una puerta a la reflexión sin dejar ninguna máxima. El método de Millás es otro: «La subjetividad se incrusta en la materialidad objetiva manteniendo un dinamismo interactivo entre ambas» (Navajas, 1996b: 60). Lleva a cabo un intercambio, una transferencia, que también es imprescindible en la *cultura de la simulación* en la que realidad y representación se alimentan mutuamente. Por

³⁹ «Al igual que todo lo demás, los seres humanos modernos son objetos tecnológicos. Y al igual que todo lo demás, han sido analizados —divididos en fragmentos— y luego sintetizados de maneras nuevas: como arreglos o sólo colecciones de fragmentos». Además, «el ensamblado y desensamblado se suceden continuamente» (Bauman, 2009: 223).

ejemplo, en la *realidad-simulacro* se pueden experimentar fenómenos físicos, como ocurre en las lecciones de inglés de las cintas de cassette de *El orden alfabético*:

En la cinta era de día, hacía sol, y las cosas acontecían eternamente en este clima de bienestar de la lección primera o *first lesson*. [...] Daba gusto encontrarse en un ambiente tan cálido, donde el tiempo parecía no transcurrir y las preocupaciones de la gente se reducían a no saber dónde había dejado el mechero. (ORD: 236)

O puede que no haya clima, pero se defina el simulacro, precisamente por la ausencia de fenómenos atmosféricos, como un *no-lugar*⁴⁰:

Querido diario analógico, en Internet no llueve nunca, ni hace sol, ni está nublado, en Internet no hace ni frío ni calor. No hay clima, no te subes las solapas del abrigo en noviembre ni te quitas los pantis en julio, porque no hay ni noviembre ni julio y a lo mejor no hay abrigos. («Una mujer madura», 2013f)

El acceso a Internet nos sitúa entonces en un espacio creado para la representación, para el artificio, un auténtico troquel en manos del creador, que «más que de contar historias se encarga de construir mundos para innumerables historias futuras» (Garrido Domínguez, 2011: 187). Lo digital ha supuesto un pliegue en la antigua realidad analógica, que se ha visto duplicada, y a la que podemos penetrar por la pantalla del ordenador, ventana o puerta *fantasmática* por su esencia de «representación mental imaginaria» (Zafra, 2008: 84).

Volvió al pasillo y contempló su fondo oscuro con obstinación, como si sospechara de la existencia de una puerta oculta tras la que hubiera una casa idéntica a la de este lado donde él viviera con su familia felizmente y en la que los objetos no tuvieran la calidad de bulto característica de la realidad conocida. (ORD: 178)

⁴⁰ Cuestionado en una entrevista concedida al periódico *El País*, el antropólogo francés Marc Augé concibe el *no-lugar* como «una noción que se opone al lugar entendido en su sentido antropológico, es decir, como espacio en el que se plasman las relaciones sociales mismas. [...] Se ha producido un desarrollo de estos espacios por todo el planeta; espacios organizados a través de códigos que no están pensados para la comunicación. Tienen una organización muy sofisticada, pero no tienen incorporados los elementos simbólicos de las relaciones sociales» (Aguilar, 2007: [s.p.]). Un ejemplo podrían ser los aeropuertos.

Al otro lado del umbral, estaremos en el *mundo simulado de totalidad* que definía López Cedeño, marco perfecto para la fantasía, que crean los individuos según sus necesidades:

A medida que pasaba el tiempo le costaba menos visualizar ese espacio, penetrar en él. Podía hacerlo desde cualquier sitio, desde el autobús, por ejemplo. Le bastaba con bajar los párpados para ingresar en aquella misteriosa habitación de hotel en la que se encontraba aislado y protegido de todo. Cogió la costumbre de llevarse un libro imaginario y leía imaginariamente un par de horas imaginarias antes de conectar la televisión imaginaria. («Ella imagina», ELL: 24)⁴¹

En efecto, todo creador de arte construye *realidades-simulacro* mezclando símbolos verbales y visuales provenientes de sí mismo, de su mente. Y su mente funciona como una red de ideas, ya lo veremos más adelante, por lo que así reproduce el entorno simulacral, organizando «elementos textuales e imágenes en un espacio conceptual» (Vouillamoz, 2000: 179) donde se potencia la inmersión total. Pero todos esos elementos proceden de la realidad analógica, de apariencia cada vez más simulacral, que «si no fuera tan cruel, parecería un videojuego: a cada paso que das encuentras cuerpos destrozados, trampas, payasos que cortan la respiración»; son representaciones o espejismos que tienen un origen claro: «Todo eso que crees que está fuera de ti lo llevas dentro, te constituye» («La realidad como videojuego», ART: 260). En el fondo, somos parte del simulacro de la misma manera que la estética —y por tanto el discurso— de ese simulacro recreado surge de nuestras subjetividades. Es un ciclo de interacción. Y entre un lado y otro hay *rendijas* que permiten que se produzcan trasvases:

⁴¹ Cfr. con el capítulo 4 de la 3ª temporada de *Black Mirror*, «San Junipero» (dirección: Charlie Brooker y Owen Harris; año: 2016; nacionalidad: británica). San Junipero es una ciudad virtual, paraíso vacacional ficticio para ateos y amantes de la diversión, la música en discotecas, las relaciones sexuales desenfadadas, los juegos, la playa, los descapotables, etc., pero donde todos los días acaban a las 12 de la noche. En la vida real, basta con un chip para penetrar en San Junipero, que además puede acoger al avatar del usuario de forma permanente, como una alternativa *simulacral* eterna a la muerte real.

Comprendió que la realidad inmediata, la más familiar, la de todos los días, estaba llena de rendijas por las que un temperamento como el suyo podía penetrar para observar las cosas desde el otro lado. Estas rendijas estaban hábilmente camufladas por las costumbres, por las normas, por los hábitos de comportamiento. (DES: 163-164)⁴²

Las transferencias se evidencian, por ejemplo, en los carteles publicitarios, la cara visible del mundo de la moda. El primero de los dos cuentos relacionados se titula «El regreso», el segundo, «Fosfenos incestuosos». Ambos son del año 1997:

Maribel Verdú ha vuelto a las marquesinas del transporte público vestida del mismo modo que la vimos marcharse, y ésta es la demostración de que por debajo del caos permanecen los valores esenciales. [...] Muchas noches [...] tenemos la tentación de salir a buscarla para que duerma en el sofá del salón, pero no puede ser porque está atrapada entre dos láminas de cristal selladas con procedimientos herméticos. [...] Se encuentra en una dimensión fotográfica, de la que no se ha inventado el modo de escapar sino para caer en las angostas redes de Internet. («El regreso», 1997l)

Así está la realidad fosfénica de la presente primavera en nuestras calles. Hay otros anuncios, pero conforman un revoltijo indiferenciado de tabacos, ginebras, colonias y teléfonos móviles que no provocan la menor conmoción sexual o intelectual en el usuario. Se echa en falta, eso sí, la compañía que nos hacía Maribel Verdú en las marquesinas de los autobuses. No sabemos dónde ha podido irse en ropa interior como la habíamos dejado, pero estamos seguros de que regresará pronto, quizá en bañador, para darnos esa impresión de continuidad tan familiar que hay en su rostro. Otra vez lo familiar: el incesto. La moda es perversa por naturaleza. («Fosfenos incestuosos», 1997e)

Sugieren especialistas como el escritor Nick Compton en la revista *Face* en 1996, que «las nuevas marcas basura ofrecen un espacio entre comillas lo suficientemente grande para vivir, amar y reírse dentro de él» (citado en Klein, 2001: 99). Lo que Compton está describiendo es una nueva *realidad-simulacro*, un estilo de vida artificial, prediseñado, y en este caso no por nuestras subjetividades

⁴² Los personajes de Millás «se comportan como si la realidad estuviera llena de cámaras ocultas, pasadizos o resortes, que nos comunican no tanto con otros mundos como con el lado silenciado del que conocemos. La literatura explora estas zonas ocultas» (Martín Garzo, 2007: [s.p.]).

en conflicto con la realidad —como venimos viendo— sino por grandes empresas y corporaciones: «ya no vamos de la realidad a las fotos, sino de las fotos a la realidad» («Mal de muchos», 1995b)⁴³:

Cuando el realismo sucio ataca dentro y fuera, es un respiro tropezar con la fotografía de un escaparate. Se comprende la fascinación de niños y adultos por la magia de esa dimensión acristalada. La gente sale de escaparates como el que se toma un valium o se fuma un canuto [...] A mí me gustaría, en vez de salir de escaparates, vivir en uno [...]. Viviría allí [...] incluso toda mi vida, rodeado de esas chicas tan agradables, tan despreocupadas, tan siniestras en el mejor sentido de la palabra. («Sin genitales, sin páncreas, sin uréteres», SOM: 79)

Esta estética prefabricada e impuesta es una forma de telecontrol que ilustraré con detalle en el capítulo 6. No obstante, puedo adelantar que la publicidad, televisión mediante, se nos administra sin discriminación. En «Pares sueltos» hay una sugerente intromisión:

Los vecinos de Historias de la Radio, por ejemplo, vivían en un barrio idílico, con casas de cuatro alturas y jardincillos entre bloque y bloque, donde los niños jugaban seguros bajo la atenta mirada de las personas mayores. [...] Pero en ese lugar paradisiaco irrumpe de repente una pistola y, plas plas, se carga a cuatro personas con orificios de entrada y de salida, aunque el tiroteo no estuviera en el guión.

—Oiga, que esto no es de esta película.

—No, señor, esto es de la publicidad. Cómprele unas palomitas al niño y mire hacia otro lado [...].

Pues nada, todos a callar, pero es un incordio que no sepamos dónde termina la publicidad y comienza la peli. («Pares sueltos», 2001j)

La ironía empleada por Millás no resta un ápice de crítica al hecho. El peligro no es solo que confundamos los planos de la realidad, sino el que esa equivocación sea provocada por intereses económicos o de poder. Millás entrevé este riesgo con

⁴³ Es más, la estética posmoderna ya había puesto bajo sospecha toda actitud realista desde finales de los 60: «El concepto mismo de realismo quedó maldito y a los novelistas les hacía soñar por la noche el peligro de ser señalados con el dedo como realistas» (Oleza Simó, 1993: 114).

cierta preocupación: «¿Cómo explicar a un niño, cuando los sectores primario y secundario permanecen totalmente invisibles, que este parque de atracciones temático llamado realidad no es sino la porción más superficial del conjunto?» («Cosas», 2001k). Lo superficial —lo explícito— sustituye al contenido, que deja de ser esencial, y al que, si existe, es difícil acceder o está manipulado. La premisa de los proveedores de productos y espectáculos es el puro entretenimiento, otro valor invertido en la actual civilización que desarrollaré en el capítulo 6. Así surge la *ciudad de marca*, que supone el control del espacio público por parte de las empresas privadas, que compiten entre ellas como dioses o demiurgos de nuestras voluntades y necesidades, como estudia la periodista Naomi Klein (2001: 182).

Esta salvaje irrupción publicitaria se ubica en el contexto de la evolución de la cibercultura, que trata de anular poco a poco la capacidad de pensamiento y decisión del individuo actual. «En estos escenarios de virtualización y de simulacros, el sujeto moderno se ha puesto en crisis» (Fajardo Fajardo, 2001: 124). Es la crisis del objeto real, que ya no podemos ver ni percibir en su fisicidad, a cambio del simulacro, de lo virtual —todo se vuelve objeto de deseo—. En el trance no solo interviene el implacable sistema de consumo televisivo y la sobreexposición publicitaria, también la «nueva ontología de ordenadores y de las llamadas “tecnologías de la disolución”» (118). La experiencia con la realidad no se comprende ya sin la exposición constante a numerosas pantallas e imágenes⁴⁴; nos disolvemos como entes comunicacionales en la cultura de masas:

En los recintos electrónicos, habitamos con los espejismos de la iconoadicción. Telepolitizados, telesemantizados, teledesrealizados, teleaccionados, somos energía en imagen y sonido, contaminados por la hiperinformación. (187-188)

Pues nos constituyen, nos hemos vuelto «pantallas circulantes» (186), y una de las consecuencias de la *contaminación* es que cambia la representación artística del mundo. En plena *crisis representacional*, «los objetos ya no tienden a

⁴⁴ Así habla Charlie Brooker, creador de la serie británica de televisión *Black Mirror* (años: 2011 a 2016): «El espejo negro del título es el que encuentras en muros, escritorios, en la palma de todas las manos: la fría y brillante pantalla de un televisor, un monitor, un móvil» (Ordóñez, 2012: [s.p.]).

convertirse en el mundo material en tanto representado en el lenguaje, sino en el flujo mismo de significantes» (Talens, 1994: 135); por eso el arte «se hace más fluido, metafórico y plástico» (Rodríguez Ruiz, 2002: [s.p.]). De otra forma no tendría lógica un texto como el que sigue, donde se plantea un mundo en dos dimensiones, y en el que la perspectiva visual adquiere matices psicológicos:

Ignoro si existe algún héroe de tebeo o de dibujos animados al que sólo se vea de perfil, aunque sería interesante. Es más, daría algo por conocer un territorio mítico en el que sólo se mostrara el perfil de las personas y las cosas. Es cierto que la visión frontal añade complejidad, pero se trata de una complejidad sin fundamento. («Dimensiones», 2005a)

A Jara Calles le parece comprensible, como implementación estética colectiva y uniforme, el «giro hacia lo visual de la sociedad contemporánea» (2011: 116). En el capítulo 7, «Nuevos modos de producción y representación», me detendré en el *giro hacia lo visual* como una de las características específicas de la cibercultura y que atañe a la configuración textual de las nuevas *realidades-simulacro*. Somos contemporáneos de una estética preferentemente visual que afecta a toda construcción artística y sobre todo a la literatura, que debe adaptarse a los desafíos que proponen los medios audiovisuales, aupados por la espectacularidad de sus formatos narrativos. Además, las manifestaciones artísticas serán cada vez más «superficiales y pasajeras, como todo lo que se vuelve dependiente de la actualidad» (Vargas Llosa, 2012: 206). El lector-espectador deberá adaptar su visión a los nuevos productos, lo que variará su experiencia estética en el contexto de las nuevas *realidades-simulacro*⁴⁵.

⁴⁵ La experiencia se advierte en otros síntomas no necesariamente relacionados con las nuevas tecnologías. Así lo percibe Jameson, para quien las características del *hiperespacio posmoderno* pueden ser «la nueva sensación extraña del que el interior y el exterior están ausentes, el desconcierto y la pérdida de orientación espacial en los [no-lugares], el desorden de un entorno donde las cosas y las personas ya no encuentran su “lugar”» (1996: 144).

2 | Nuevos modos de observación, pensamiento y memoria

La televisión es la pantalla del alma.

_ Fernando IWASAKI

Las representaciones virtuales del mundo han girado hacia lo visual. El sujeto contemporáneo, emisor y receptor del proceso de transferencia de información, está mediatizado. Una de las consecuencias de la actual situación es el cambio en la «aprehensión sensomotriz» (Rodríguez Ruiz, 2002: [s.p.]). La percepción que tenemos de la realidad está intervenida, y por tanto se ha modificado, incidiendo en nuestra forma de vida: actuamos mediante «representaciones tecnológicamente construidas» (Echeverría, 1999: 65). En la *cultura de la simulación*, por tanto, la presencia física no es imprescindible: ni objetos ni sujetos son necesarios. Al ser un ámbito no corporal, se ha de tener claro que en el simulacro no se puede vivir — «Telépolis no es un hábitat» (170)—, solo se puede actuar en él.

Nuestra estimulación sensomotriz se ha reducido a dos sentidos —vista y oído— y a la sensación muscular motora, de movimiento, por lo que la estructuración de esa *realidad-simulacro* ha de ser muy concreta. Con estos instrumentos primarios, más los materiales culturales mediatizados de que disponemos, «construimos nuestras ideas sobre qué es lo real y qué es lo natural» (Turkle, 1995: 298). Así pues, «la experiencia directa es con frecuencia desordenada; su significado no está nunca completamente claro. El multimedia interactivo ya nos llega interpretado, ya es la versión de la realidad de otra persona» (299). En esa *versión de la realidad* es donde actuamos, en una dimensión añadida a lo real, sobrepuesta. Los simulacros reflejan aspectos de la realidad pero no son la realidad, de ahí la conciencia enajenada subsiguiente sobre la que me extenderé en las siguientes páginas: «El impacto de los medios de comunicación en nosotros es de las pocas cosas *reales* existentes en un mundo donde podemos

cuestionar la realidad de casi todo lo demás», reconoce Vicente Luis Mora (citado en Calles, 2011: 146).

Como no podemos estar seguros de nada y están en crisis los metarrelatos, es normal que proliferen proyectos individuales, incluso pequeños y marginales, ya sea en arte, en filosofía o en literatura, que persiguen su propia verdad⁴⁶. Y es que parto de la base de que la escritura «es un instrumento de subjetivación sobre uno mismo. Es una tecnología de producción de la subjetividad» (Preciado, 2013: [s.p.]). Por tanto, lo que me planteo en este capítulo 2 es cómo acontece la particular experiencia de lo real en la escritura de Millás, quien repite «con frecuencia que la palabra es un órgano de la visión» («Cada uno de nosotros es ya en cierto modo un bulto», 2016h).

Ciberpercepción

En el año 2000, el artista inglés Roy Ascott introdujo el término *ciberpercepción* en el campo de la cibercultura y los nuevos medios audiovisuales. Ascott la definía como la adquisición de una visión global, de conjunto, sobre los acontecimientos. «Se trataría de un proceso de percepción que actuaría por analogía en relación a los modos de operación de estos medios, es decir, según la lógica de los dispositivos de última generación» (Calles, 2011: 477). Algo así como la perspectiva cenital que permite la herramienta Google Earth para observar el planeta Tierra. Como resultado de una nueva conciencia de lo global,

⁴⁶ El «recurso a los grandes relatos está excluido» en el propósito de legitimar el saber de la posmodernidad; ni emancipación de la humanidad ni dialéctica del Espíritu. Pero «el “pequeño relato” se mantiene como la forma por excelencia que toma la invención imaginativa, y, desde luego, la ciencia» (Lyotard, 2014: 109). Es el caso del pensador español Paul B. Preciado, especializado en teorías *queer*: «A mí lo que me interesa no es descubrir la verdad, sino inventarla, es decir, producirla. Las prácticas filosóficas son prácticas de invención de la verdad, como lo son las prácticas sociales en su conjunto. [...] Es importante darse cuenta que esas *máquinas de producción de verdad* [la escuela, el museo, la televisión...] las inventamos nosotros» (2013: [s.p.]).

los escritores actuales están obsesionados con la posibilidad de apresar el planeta, de verlo *todo* al mismo tiempo, gracias al «aleph» tecnológico, y poder viajar instantáneamente, con la prosa, del más pequeño al más grande punto de las escalas. (Mora, 2008: 60, cursivas del autor)

La idea viene a complementar la perspectiva millasiana, pues ya «la noción de observar tiene una función casi sacramental» en su obra, donde «la realidad parece trocarse como a través de una lupa de muchos aumentos» (Mainer, 2005: 167). El *apresar el planeta* a vista de pájaro del fragmento anterior toma en la literatura de Millás un carácter metafictivo⁴⁷, entre otras formas posibles:

Advirtió que debía dejarse llevar por la trama tejida por su hermano, que no debía introducir aún en ella ningún factor que alterara la disposición de sus hilos. Cuando llegara el momento de rebelarse, de modificar el rumbo de la pequeña historia de la que él parecía ser protagonista, lo percibiría y entonces todo el peso de aquel argumento desgraciado caería sobre José, aplastándolo, reduciéndolo a la condición de un pequeño diablo que había intentado ocupar el lugar de Dios. (VOL: 66-67)

En este párrafo se alude al concepto de *trama* tejida por Dios —por un personaje, José, que lo sustituye—. Este demiurgo o ente controlador se presenta muchas veces en los textos de Millás y de múltiples maneras:

Lo interesante de todo esto es el hecho de haber abierto en nuestra dimensión un agujero por el que podríamos ver el rostro de Dios, que quizá nos observa espantado por la misma abertura. No pierdan el tiempo buscándolo en dios punto com ni en satán punto es. Se trata de un hacker más experimentado que todo eso. Sepan en todo caso que, mientras navegamos, nos observa. («Génesis», 2001b)

El hombre se siente mirado en un mundo concebido como si fuera un escenario en el que se desarrolla una trama de cuya disposición se encarga Dios

⁴⁷ Adjetivo derivado del término *metaficción*, la ficción que se refiere a sí misma o a los mecanismos que la componen: «Realidad y ficción. El cuadro dentro del cuadro. La novela dentro de la novela» (TRE: 67). También sería correcto el uso de *metaficticio* o *metaficcional*. Francisco G. Orejas estudia la metaficción en la novela millasiana (*vid.* 2003: 435-454).

(Cornago Bernal, 2005: [10]). Como en un escenario, se ponen en juego múltiples sistemas de representación, una pluralidad de juegos de lenguaje e imágenes que componen la *realidad-simulacro* en la que actuamos: «La vida era una trama, un conjunto de historias anudadas, entrelazadas, que daban lugar a un tejido que denominamos existencia» (VOL: 64). Ha habido un cambio de estrategia: la corriente posmoderna tiende a comprometerse con lo pequeño, con lo local y con lo que está al margen, fragmentos que han resultado de la ruptura de la visión totalizadora de las cosas, que ya no está vigente o que resulta inalcanzable.

Dado que la tecnología siempre considera al mundo una colección de fragmentos — fragmentos nunca mayores de lo que el actor puede manejar plausiblemente por los medios y recursos de los que dispone— y siempre selecciona un fragmento a la vez para enfocarlo de cerca, el resultado general del orden local no puede ser otro que el desorden global. (Bauman, 2009: 222)

De forma aneja, las producciones de la cibercultura usan las plataformas tecnológicas para tratar de recomponer poco a poco esos pedazos aparentemente inconexos y encontrar un hilo conductor, una explicación global que toma el aspecto de un *espacio-simulacro*.

El zapping [...] es un modo de observación de la realidad televisiva que convierte al que lo practica en un narrador inconsciente. Sé de alguno que con un fragmento de *Falcon Crest*, otro del *Primijuego*, un anuncio de colonias y un trozo de telediario construyen un relato personal con el que se van a la cama y sueñan. La cuestión es dar con el hilo conductor que unifique toda esa realidad fragmentaria y le dé algún sentido. («Zapping», ALG: 203)

Proveniente del inglés *zapping*, el zapeo es el «cambio reiterado de canal de televisión por medio del mando a distancia» (DRAE), en el fondo, «gesto neurótico y ansioso» (Vásquez Rocca, 2007b: 77) que caracteriza nuestra época. Su aparición en el discurso literario simboliza el juego intertextual de la literatura: el personaje se mueve entre los canales de la red electrónica como un autor puede citar autores y obras literarias (Franke, 1995: 72). En la práctica se produce una vivencia televisiva fragmentada y desordenada, muy parecida a la visión que el hombre

contemporáneo tiene de la vida real. Carlos Fajardo Fajardo llama a este fenómeno *síndrome del programador* (2001: 180):

En una casa normal [...] para alcanzar desde la dimensión del salón la dimensión de la cocina tienes que levantarte. [...] Es como cuando haces zapping para pasar de la habitación de *La máquina de la verdad* a la de *Quién sabe dónde*. Los botoncitos del mando a distancia son la diéresis que separan unas cosas de otras, porque todas mezcladas, a la vez, serían desconcertantes para el pensamiento. («Diéresis, sindéresis y órganos glandulares», 1993f)

Los distintos canales y programas televisivos se transforman en estancias o espacios posibles: «Todo un *puzzle*, como verán. Un conjunto de fragmentos resultante de aplicar la técnica del *zapping* a la otra realidad» («Zapping», ALG: 204). Millás es consciente de este nuevo modo fragmentado de observación y producción, de ahí que llame a la realidad «experiencia intersubjetiva de lo real» («Literatura y realidad», 1988: 124). Para él, la realidad carece de substancia; la forma y el sentido se la da el amplio abanico de subjetividades al entrar en contacto con ella⁴⁸. No es banal la proliferación de voces en su obra: sus páginas están pobladas de información proveniente de la radio o la televisión y de diálogos

⁴⁸ Es la misma postura que defiende José Ortega y Gasset, para quien «la percepción —y conocimiento— de la realidad varía de acuerdo con la perspectiva adoptada en cada caso. [...] Cada persona encarna un punto de vista propio sobre la realidad, es decir, una peculiar visión del mundo. [...] La suma de estos puntos de vista divergentes facilita [...] una aproximación máxima a la verdad absoluta, a la omnisciencia» (Garrido Domínguez, 2008: 122-123). En los años 60, la idea de relación dialéctica con la realidad se desarrolla en la sociología del conocimiento de Berger-Luckmann: «La realidad de la vida cotidiana se me presenta además como un mundo intersubjetivo, un mundo que comparto con otros. Esta intersubjetividad establece una señalada diferencia entre la vida cotidiana y otras realidades de las que tengo conciencia. Estoy solo en el mundo de mis sueños, pero sé que el mundo de la vida cotidiana es tan real para los otros como lo es para mí. En realidad, no puedo existir en la vida cotidiana sin interactuar y comunicarme continuamente con otros» (2008: 40). La realidad objetiva y verdadera es un reflejo del espejo interior que poseemos (Rorty, 1983: 121 y ss.), idea similar a la del húngaro Georg Lukács (*vid.* 1963), en el centro de cuya cosmovisión estaba «la interacción constante de los reflejos —antromorfizador y desantropomorfizador— por antonomasia: Arte y Ciencia» (De la Calle, 1971: 76).

en taxis y cafeterías⁴⁹. Ahora bien, ni la recomposición acaba de ser definitiva ni el sentido es absoluto.

Esta mezcla de múltiples subjetividades, como decía, de distintas vivencias personales con la realidad, es la intermediación a través de la cual conocemos la realidad real: «De súbito pensó que Concepción y Concha eran el mismo nombre, y tuvo la *impresión* de que el mundo estaba lleno de coincidencias que originaban pequeñas tramas cuya suma daba lugar al argumento del universo» (VOL: 94-95, cursivas mías). Es una *impresión* abstracta y muy particular de la realidad que suele ir seguida de un intento de búsqueda de ordenación, de encadenamiento, a modo de explicación o cuanto menos de reunión de los datos:

Presionó el timbre y los pasos de ella en el interior de la casa sonaron en el interior de su deseo acercándose a él desde un pasado remoto y portando un cuerpo, una melena, un rostro, en cuya contemplación parecía resumirse el significado de la existencia, de la vida. (VOL: 24)

¿Cómo se organiza la estructura mental en el contexto de la cibercultura? Ya sabemos que estamos expuestos a «factores mediáticos que condicionan y determinan una actitud concreta hacia las cosas, hasta el punto de constituir una forma natural[izada] de percibir entornos y contextos» (Calles, 2011: 357)⁵⁰. Primeramente, Millás halló en la «enciclopedia un modelo de organización», pero pronto advierte un desacuerdo, «la realidad no se ajustaba siempre al orden alfabético» (ORD: 14). Poco después, cae en la cuenta de que la realidad que

⁴⁹ El teórico ruso Mijaíl Bajtín «es quien más ha insistido en el carácter heterológico del discurso novelesco. [...] A través de todo este proceso [de convivencia de diversas voces y lenguas] se da entrada en la novela a toda la diversidad lingüística, y sobre todo, ideológica del contexto social» (Garrido Domínguez, 2008: 244-245). Así es en *El orden alfabético*, donde «los informes televisivos, como las voces callejeras, ocupan un papel esencial en la historia» (Caburlon, 2009: 71-72).

⁵⁰ Según Jameson, las nuevas *realidades-simulacro* han conseguido «trascender definitivamente la capacidad del cuerpo humano individual para autoubicarse, para organizar perceptivamente el espacio de sus inmediaciones, y para cartografiar cognitivamente su posición en un mundo exterior representable» (1995: 97). A esto lo llama *hiperespacio posmoderno*.

percibimos —o mejor, *ciberpercibimos*— se desarrolla en forma de red, justo como el servicio de Internet *World Wide Web* (www), la red informática mundial⁵¹.

Parece mentira, pero las cosas estaban ligadas unas a otras por una relación de necesidad, de tal forma que la ausencia de la más inútil podía provocar una cadena de catástrofes, igual que la extinción de un mosquito era suficiente para ocasionar la aniquilación de un ecosistema. (ORD: 73)

«Una red es un conjunto de nodos interconectados» (DRAE) y un *nodo* es «en un esquema o representación gráfica en forma de árbol, cada uno de los puntos de origen de las distintas ramificaciones» (DRAE), principio de conexión, heterogeneidad y multiplicidad que los franceses Gilles Deleuze —filósofo— y Félix Guattari —psicoanalista— asocian a la imagen del *rizoma* (*vid.* Deleuze & Guattari, 2016). «Frente a la metáfora de la línea recta con que se nos suele representar espacialmente la modernidad» (Marchán Fiz, 1986: 294), lo posmoderno ordena y cartografía la información de una forma flexible y adaptable, condiciones necesarias «para sobrevivir y prosperar en un entorno que cambia a toda velocidad» (Castells, 2003: 15)⁵².

Comprendí que los teléfonos móviles tejían sobre el universo una red de ansiedad que se superponía a la de la telefonía fija. Agujereábamos la capa de ozono, pero creábamos en su lugar otras capas, densas como mantas, de palabras que atravesaban la atmósfera buscando destinatarios imposibles. (DOS: 159-160)

⁵¹ Años después, Millás reconocerá en el prólogo «Un viaje fantástico» que «Internet ha alumbrado un continente cuyas leyes poco tienen que ver con las del universo analógico, pero la herramienta fundamental de búsqueda de este nuevo mundo continua siendo el orden alfabético. No sabríamos, sin él, cómo movernos por la Red» (MAP: 25-26).

⁵² De hecho, para Jameson, «nuestra representación imperfecta de una inmensa red informática y comunicacional no es, en sí misma, más que una figura distorsionada de algo más profundo: todo el sistema mundial del capitalismo multinacional de nuestros días». Es más, nos ofrece «un esquema de representación privilegiado a la hora de captar esa red de poder y control que resulta casi imposible de concebir» (1995: 85). El dilema actual, añade, reside en la incapacidad para «confeccionar el mapa de la gran red comunicacional descentrada, multinacional y global, en la que, como sujetos individuales, nos hallamos presos» (97).

Como vemos, es a partir del carácter orgánico de las nuevas tecnologías — señal de telefonía, redes telemáticas— y de la responsabilidad colectiva en la experiencia del mundo —mosaico de subjetividades— que los creadores encuentran «las claves artísticas del mundo de la simultaneidad o del mito moderno» (McLuhan, 1969: 369). En su redefinición de las prácticas artísticas, José Luis Brea propone «superar el esquema verticalizado *emisores* → *receptores* para establecer [siguiendo a Deleuze-Guattari] una economía radial y desjerarquizada de *usuarios*, un *rizoma* de *utilizadores* —actualizando la fórmula tópica de la *comunidad de productores de medios*» (2004: 126, cursivas del autor). En el sistema rizomático, el fragmento impera como signo estético en las representaciones de la realidad: «cada una de las piezas de una vida, si uno era capaz de colocarlas en su lugar, eran como las piezas de un motor: todas tenían una función» (HAY: 116).

Basándose en una experiencia fragmentada de lo real, el creador literario se vale del símbolo, de la metáfora o del símil —en el caso anterior, *las piezas de un motor*—, una información que «no es la misma que recibe el que está leyendo un ensayo filosófico o que está leyendo un discurso científico, porque penetra por vía emocional» y remite al lector, asegura Millás en una entrevista (Rosenberg, 1996: 144). La novedad estriba en que esos ítems artísticos, donde todo es imaginación —subjetividades—, se parecen y se entrelazan con los productos digitales y los simulacros que fabrican las nuevas tecnologías a imagen y semejanza de los reales: «La Quinta Avenida, [...] sin dejar de ser la Quinta Avenida, es al mismo tiempo una película» («*Good morning, good morning, good...!*», ARC: 715).

El asunto es ya bien conocido: las subjetividades proceden de la realidad interna, psíquica, que está «conformada por las ideas, los delirios, las emociones, y en la que habitan los impulsos más oscuros del hombre» («Literatura y realidad», 1988: 124). A lo que matiza Juan Antonio Masoliver Ródenas: «La realidad interior por sí sola tampoco existe: se confundiría con la evasión o la fantasía. Lo único verdadero es la metamorfosis, el proceso, lo vivido y sufrido y percibido pero inaferrable» (2009: 50). Supongo que Masoliver Ródenas se refiere a la *realidad interior por sí sola* en términos absolutos, de permanencia. A estas alturas sabemos que no podemos entenderla así, que el interior de nosotros mismos es un

«universo autónomo» construido en base a un «repertorio de imágenes internas» («El síndrome de Antón», 1996c: 9) experimentadas previamente en la virtualidad. Hoy somos *pantallas circulantes* en continuo movimiento y emisión: «Un día iba en el autobús, de pie, cogido a la barra, ensimismado en la contemplación de su película interna, cuando decidió mover a los personajes para ver si sucedía algo nuevo» («No podía pensar en otra cosa», ELL: 146).

En cuanto a la realidad exterior —«lo cotidiano, es decir, lo impuesto» (VIS: 29), aquella realidad «donde discurre la vida cotidiana y uno acaba una carrera, encuentra trabajo, crea un hogar, prospera, tiene hijos, etcétera» (TNC: 286)—, notamos que está en permanente mutación, sobre todo atendiendo a la inestabilidad del simulacro que se impone en la actualidad, aunque «quizá dentro y fuera no sean espacios tan diferentes; tal vez la frontera entre una cosa y otra, pese a lo que dice la percepción común, sea más frágil que las paredes de una pompa de jabón, más delgada que los tabiques de la conciencia» («El síndrome de Antón», 1996c: 20-21). Tal vez sea así, por eso los personajes de las novelas millasianas buscan continuamente atajos que comuniquen ambos mundos:

Sabía a cada instante lo que haría al siguiente y me entregaba sumisamente a la repetición con la esperanza de que en algún momento apareciera un recodo, un callejón, una grieta que me permitiera escapar de aquella situación duplicada. (MUN: 101)

La realidad exterior es un *espacio-simulacro*, y por lo tanto inestable, asociado a la «alteración de las coordenadas topográficas tradicionales» (Rodríguez, 2001: 116), mientras que la interior es un fluir continuo de imágenes —ideas, delirios, emociones, impulsos—⁵³. Teniendo en cuenta estos principios, sí son adecuadas las últimas palabras de Masoliver Ródenas en cuanto a que la experiencia es el proceso, el cambio y la multiplicación: «Tendemos a ver las cosas como si fueran sucesos acabados, fenómenos estáticos, pero todo, lo más insignificante que podamos imaginar, [...] son acontecimientos, o sea, que están

⁵³ En su análisis de *Cerberos son las sombras*, Carlos X. Ardevín señala que «es interesante notar que la dicotomía realidad interior-realidad exterior funciona como el eje dialéctico que configura la visión pesimista del protagonista de la novela» (1997: 73-74).

aconteciendo, sobreviniendo, sucediendo todo el rato. («Ella imagina», ELL: 21-22). La idea se articula con una serie de imágenes ordenadas en forma de red:

Quizá la red sobre la que se sostiene la realidad es pura retórica. La realidad no necesita sostenerse sobre ninguna red: ella es la red. Pero nosotros sí que necesitamos la invención. Necesitamos creer que las cosas suceden unas detrás de otras y que las primeras son causa de las segundas. (DOS: 116)

Necesitamos la invención para otorgarnos un sentido preciso, un significado, que no es sino un lugar en el mundo y en relación a los demás:

Pensé que las cosas que sucedían en este lado de la existencia, incluso las malas, tenían un sentido preciso, un significado. Y eso era para mí completamente nuevo, porque hasta entonces la realidad estaba simplemente ahí fuera, [...] todo revuelto, como el cajón de mi mesa. Ahora, sin embargo, me parecía que cada una de esas cosas formaba parte de un entramado general, de manera que unas dependían de otras, como las piezas de un rompecabezas. Y yo, para bien o para mal, formaba parte de todo aquel conjunto por descifrar. Más tarde, cuando fui capaz de poner palabras a aquel vendaval de sensaciones, supe que la tarea de desciframiento equivalía a encontrar el sentido de la vida. O su ausencia, que también es una forma de dirección. (ORD: 37-38)

Un sentido de la vida que, sin embargo, nunca es último sino que responde a una contigüidad de sucesos, sin subordinación a una idea final: «Todas las versiones de mí que escaparon de aquel barrio atroz se están reuniendo en este momento de mi vida, además he unido a mis padres también, están al fin unidos en el interior de mi cabeza» (TON: 164). A fin de cuentas, uno se hace «cuando desmonta la realidad como se desmonta un juguete» («La diferencia entre el dedo y el pezón», OJO: 44). La correlación de acontecimientos es simbolizada en la narrativa millasiana con dispositivos mecánicos:

La magistrada actuó con la precisión de una autómatas para reproducir los hechos de la jornada anterior con tal exactitud que de su encadenamiento se desprendiera como una consecuencia lógica la aparición, en el metro, de la mujer que leía. [...] Notaba dentro de su cabeza la presencia de un engranaje loco que tendía a acelerar los movimientos como si el tiempo fuera por ello a discurrir más deprisa. (NOM: 24)

La visión mecánica no solo afecta a la sucesión de los hechos y los comportamientos, sino que también puede convertir a los seres humanos en piezas de un conjunto mayor. Del funcionamiento individual al colectivo:

Tokio es una maquinaria descomunal, productora de un orden mecánico, sin alma, que recuerda el de las piezas transportadas por las cadenas de montaje. Cada tokiota es una de las piezas del conjunto y se mueve arrastrado por una fuerza que parece ajena a su voluntad. («Viaje a Japón», VID: 330)

La *realidad-simulacro* es un artefacto de vida compuesto de personas y sucesos que transcurren de forma simultánea y que debe de ser controlado por un demiurgo desde una posición externa: «En la calle, los coches y la gente arrastran una pesadez mortal. Parecen manejados a distancia por un mecánico poco hábil» («Gripe», ALG: 23). Este control a distancia, que coincide con la ya mencionada *ciberpercepción*, puede adoptar formas metafictivas, como ya apunté, pues las instancias literarias —escritor, narrador, personajes, lector...— se adecuan a la perfección al discurso sobre la percepción de la realidad. La novela *Volver a casa* recurre varias veces a la metaficción: «Decidió darse un baño para ver si con el agua se iba parte de su desasosiego, aunque, más que desasosiego, era prisa, ansiedad, necesidad de que el argumento en el que estaba atrapado fuera más lento, más veloz y resolutivo» (VOL: 106). Es el redoblamiento de la representación: un *espacio-simulacro* convertido en mundo posible gracias a la trama de signos de la imaginación literaria⁵⁴. Pero estos mundos alternativos no son habitables, son «construcciones culturales, mundos de papel, cuyo espesor real

⁵⁴ A ello contribuye además el paradigma de la teatralidad que, en opinión de Óscar Cornago Bernal, se proyecta sobre la representación, «esta se hace más consciente, y el espectador disfruta al ver de forma consciente el procedimiento de la representación, el juego del artificio. [...] Es un juego de engaños conscientes que ha adquirido un enorme auge en la cultura de masas» (2005: [6]). Porque «¡lo *reality* es la realidad! En este sentido, nos permiten reflexionar sobre cómo narra la sociedad del entretenimiento: narramos imitando la realidad, pero en forma de ficción. El asunto es practicar la dramaturgia del espectáculo [...]. Nuestra vida consiste en producir melodrama, ya que cada participante (de la vida y de la televisión) tiene un rol dramático» (Rincón, 2006: 80).

es puramente semiótico» (Vásquez Rocca, 2006a: 49). Solo actuamos en ellos, solo podemos experimentarlos:

Como producciones de la imaginación humana no son desdeñables, pues al distanciarse de las limitaciones del mundo real nos permiten contemplar nuestros anhelos, sueños o posibilidades. Por otra parte, al retornar desde ellos al mundo cotidiano, contribuyen a iluminarlo, a percibirlo desde una óptica diferente.

Quizá la experiencia en los eventos narrativos contribuya de vuelta a encontrar el sentido. Ante tamaña fragmentación y desorden, el ideal de Millás sería «fusionar los diferentes aspectos de la realidad: lo racional e intuitivo, “lo real”, lo fantástico, lo científico y lo poético en una sola realidad auténtica» (Cuadrat Hernández, 2009: 84). En el siguiente articulo se evidencia que las fronteras no están claras entre las diversas capas de la realidad que percibimos:

Está uno desde lo de ayer un poco absurdo, como dudando si no se habrá acabado el mundo de verdad. Es cierto que nada ha cambiado, pero también que todo parece al mismo tiempo el eco de algo extinguido, muerto. Enciendes la tele, ves la publicidad o el telediario, que viene a ser lo mismo, y te preguntas si todo eso puede ser real. Quizá no, quizá se trate de uno de esos fogonazos que permanecen en el ojo cuando apagas la luz de la mesilla de noche. Si el mundo se hubiera terminado de repente, no sería raro que tuviéramos la impresión de continuar vivos por una cosa de rutina (o de retina). A veces, el eco dura tanto o más que la voz. («Fuego fatuo», 1999e)

Es posible que una vez reunidas las facetas verdaderas y aparentes de la realidad —físicas y virtuales—, adquiramos la *ciberpercepción* o visión global que defendía Roy Ascott.

Puedo decir que vi el mundo (mi mundo) desde perspectivas asombrosas. Es más, me vi a mí mismo desde la lámpara del techo, sentado en el sofá del salón, leyendo el periódico. Me vi también en el cuarto de baño, afeitándome, desde la alcachofa de la ducha. Me contemplé acostado, con las sábanas subidas hasta las orejas, desde el adorno más alto del armario de tres cuerpos del dormitorio... [...] La realidad, sin perder las dimensiones anteriores, había adquirido otras nuevas, enormemente estimulantes. (LOQ: 33-34)

Hoy no se entendería una *realidad auténtica* sin la colaboración de las nuevas tecnologías digitales, de lo que resulta una estética concreta: «hay un trasiego agotador entre una realidad y otra» («Trasiego», 2001d). Puestos a caracterizar el mundo actual que *ciberpercibimos*, advertimos que no es continuo ni estático, sino «exquisitamente flexible, fluido, rebosante de oportunidades y resistente a cualquier fijación» (Bauman, 2009: 221):

Convendría delimitar las fronteras porque hay días en los que al volver de la Red tienes el pecho analógico y las piernas digitales, o la mirada real, pero el temperamento virtual y te golpeas con las puertas porque ya no distingues este lado de aquél. («Trasiego», 2001d)

Se requiere la participación del nuevo *ser multimedia*: no es una experiencia pasiva sino que se precisa un *dinamismo interactivo*, siguiendo las palabras de Gonzalo Navajas (1996b: 60). La *realidad-simulacro* no es material, sino etérea; no podemos vivir en ella, solo actuar, lo que potencia la extralimitación de tiempo, espacio y cualquier otra cualidad. Finalmente, la disolución de tales barreras, «promovida por la conexión de la gente en la red, forma comunidades virtuales, generando una nueva forma de conciencia global» (Rodríguez Ruiz, 2002: [s.p.]). En este punto habríamos llegado a completar la experiencia de *ciberpercepción*, la epifanía final. Así sucede en el siguiente texto, en el que se compone el simulacro reuniendo las piezas publicitarias de las marquesinas de las paradas de autobús:

Me subía en cualquier autobús, me bajaba en cualquier parte y tomaba nota de los anuncios que veía. Tenía la esperanza de que al llegar a casa y ponerlos todos juntos compondrían un mensaje secreto sobre la existencia. («Gemma, en ropa interior, sonríe», 1993g)

El personaje de la cita anterior ha tenido la experiencia de lo real mediatizado a través del simulacro publicitario. El imperativo de la cibercultura — de sus producciones— es la búsqueda de ese *mensaje secreto sobre la existencia*

que permanece oculto⁵⁵. Es posible que el sentido provenga de una dimensión paralela a la real, o que se esconda en un lugar por encima o por debajo de nosotros, o incluso delante de nosotros y no somos capaces de advertirlo. Por eso mismo necesitamos la visión global o *ciberpercepción* si queremos encontrarlo:

El pasillo [...] había perdido los conceptos de longitud o extensión: se trataba, como mucho, de un volumen hueco, de dimensiones inestables, sin otra atmósfera ni otros atributos que los que le proporcionaba mi naturaleza universal. (TON: 14-15)

Esta es la perspectiva que tiene el demiurgo, universal, papel que en la ficción televisiva, radiofónica o cinematográfica adopta el encargado de escribir el *guion* o «texto en que se expone, con los detalles necesarios para su realización, el contenido de un filme o de un programa de radio o televisión» (DRAE). El responsable del sentido es el guionista:

Hoy día es inconcebible una vida sin guión. Personalmente, cuando me hago un chequeo me escribo un guión para la posibilidad de que me haya bajado el colesterol. O de que haya perdido sin darme cuenta un brazo. Desgrasado y manco no puedes hacer las mismas cosas que antes. («Glóbulos rojos y argumento», 2000b)

Es decir, necesitamos un guion porque tampoco conocemos el argumento general de nuestras vidas, si es que existe, ni a la instancia controladora. En el cine, en cambio, «el director tiene una visión global del argumento y evita que muera quien no debe morir» («Se necesitan guionistas», 2002i). Pero en la práctica no se produce ese reconocimiento explícito: «¿Quién da las órdenes aquí, quién manda? ¿Quién dirigía esta película? ¿O acaso no era una película?» («Película», 2007a). La ficción cinematográfica es la metáfora que utiliza Millás para dar cuenta de la confusión existencial del *ser multimedia*:

⁵⁵ No solo es el objetivo de la cibercultura, también del arte, la filosofía o la literatura, como páginas atrás comenté. Por ejemplo, el caos, la diferencia y la interferencia conforman el pensamiento de Deleuze-Guattari, para quienes la filosofía, la ciencia y el arte deben trazar planes que se enfrenten a esta tríada y ofrezcan un punto de consistencia en la realidad real (*vid.* 2009).

Estás todo el día trabajando y al llegar a casa pones la película de Tarantino para huir de la realidad, y en lugar de huir de la realidad resulta que te has metido de cabeza en ella. Llega un momento en el que no sabes si los gritos de dolor proceden de la tele o del piso de al lado.

La vida, en otras palabras, es una continuación de la tele. («Todo normal», 2001k)

La corriente posmoderna irrumpe en este punto para hacernos tomar conciencia del estado enajenado y caótico en el que repetimos sin cesar unas pautas dadas⁵⁶: «mis padres se sentaron de nuevo frente al televisor con los párpados rígidos y la respiración silbante característica de los que en lugar de respirar espían» (ORD: 96-97). La película *El show de Truman (Una vida en directo)*⁵⁷ es para Millás ejemplar en este sentido. Hay un momento en el que su protagonista, Truman, «como en una iluminación, descubre la calidad de cartón piedra de la realidad. Es un instante que pone los pelos de punta, quizá porque remite a una experiencia más extendida de lo que creemos» («Tú eres tú», ARC: 347). La experiencia consiste en constatar que la realidad en que vivimos —o que nos rodea— es un simulacro, una trampa en la que hay pautas, determinadas reglas por encima de nosotros, y por eso quizá sea una construcción, un montaje, una ficción creada por alguien a quien nos es imposible ver: «Eso era el poder, la capacidad de actuar desde la sombra» (DLS: 200). Al fin y al cabo, el guion que nos constituye es la rutina de lo cotidiano:

⁵⁶ Por ejemplo, Dale F. Knickerbocker considera que la enajenación es un eje temático básico de *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, un «narrador-protagonista loco/cuerdo que simultáneamente huye de su desgraciada realidad y busca una realidad más profunda, la de su propio ser auténtico» (1997: 211). El título de la novela se corresponde con las «cuatro etapas en el desarrollo de la demencia de Jesús», que repite las fantasías o juegos de infancia como «disimular ser tonto para divertir a sus amigos», «fantasear ser hijo de otros padres, y el jugar a ser invisible». También, «al fallecer su padre, le sustituye como marido de su madre», para luego abandonarla, marcharse de la ciudad para emprender una exitosa carrera comercial y volver al pueblo para casarse «con su hija ya adulta» (214). Subsiste el caos, la enajenación y la repetición sin fin como constantes posmodernas, y se sugiere la incapacidad del personaje para escapar de sus obsesiones y su afán por «morir/volver al vientre» materno (216).

⁵⁷ Título original: *The Truman Show*; dirección: Peter Weir; guion: Andrew Niccol; año: 1998; nacionalidad: estadounidense.

El problema de la rutina es que nos libra del espanto. Eso que da tranquilidad provoca también agotamiento, cuando no horror. Es puro *show* de Truman. De súbito, te ves halagando las virtudes de los cereales del desayuno como si estuvieras dentro de un anuncio. El problema es que no sabes quién paga esa publicidad, ni quién filma el *spot*, ni de qué *casting* has salido tú. («Tú eres tú», ARC: 349)

Análisis visual

Páginas atrás indiqué que la posibilidad de experimentar el simulacro viene dada por la conjunción de dos de los sentidos del ser humano, la vista y el oído, además de la sensación de movimiento y de los diversos materiales culturales que consumimos. La cuestión es que, al usar solo una parte de nuestras capacidades para percibir, interpretar y organizar la realidad, la percepción se desnivela en favor de la visualidad:

Conocí a un sujeto que era capaz de sacar el vaciado de un paisaje con mirarlo. No le interesaba la realidad, sino su negativo, de manera que solo podía percibir los volúmenes si los convertía mentalmente en su bulto gaseoso, en su matriz. [...]

Hay personas que te miran o te leen y te desrealizan porque no comprenden otro modo de relación con el universo. («Moldes», ALG: 170)

En nuestro siglo XXI progresa un método de análisis visual de la realidad como nuevo *modo de relación con el universo*. Son *personas que te miran o te leen y te desrealizan*: «Con un solo ojo —añadió— se pierde profundidad. Lo veo todo en el mismo plano, como si la realidad fuera una pintura, pero no he tenido ningún accidente» (NOM: 200). Ya avisaba Marshall McLuhan de que al introducir en una cultura determinada una nueva tecnología puede verse alterado el equilibrio sensorial: «cuando se eleva la tensión de cualquiera de los sentidos a una alta intensidad, este puede actuar como anestésico de los otros. [...] El resultado es la ruptura de la proporción entre los sentidos, una especie de pérdida de identidad» (1969: 44). En las últimas décadas de predominio cibercultural el sentido de la vista es el que ha adquirido mayor relevancia —seguido por el oído—, ha elevado

su tensión, parafraseando a McLuhan, suspendiendo total o parcialmente los demás sentidos y sensibilidades. El conflicto se genera ahora «entre la cultura de la escritura o signo y letra escrita y la del signo oral/visual» (Navajas, 1998: 15). El pulso entre ambas visiones sigue vigente en nuestros tiempos⁵⁸, alterando el conocimiento que se obtiene de la naturaleza —«¿Cómo era posible que, habiendo sólo letras, yo viera solamente imágenes?» (MUN: 182)— y definiendo una nueva expresión y una nueva estética, como analizaré en próximos capítulos.

El comentario de fotografías es un género que ha practicado Millás en tres de sus obras, *Todo son preguntas*, *El ojo de la cerradura* y *Sombras sobre sombras*, recopilaciones de textos aparecidos en diario *El País*. En ellos, Millás analiza ciertas fotografías de prensa, que en el periódico se ocupan de la «comunicación no verbal», que hoy en día es «tan importante como la verbal» (TOD: 13). En sus escritos se comporta «como un crítico fotográfico» (Prósperi, 2007a: 123) para construir un «mensaje parásito, destinado a connotar la imagen, es decir, a “insuflarle” uno o varios significados secundarios» (Barthes, 1974: 122)⁵⁹. La imagen fija una representación estática que nos engaña porque parece que alberga una identidad individual. Pero no es así, porque la identidad es mutable, son miles de imágenes cambiantes que nunca coinciden con mi *yo* profundo que mira esa fotografía⁶⁰. Esta es la ilusión que se produce: la fotografía disocia la conciencia de identidad del observador, igual que lo hace la escritura⁶¹ (Borin, 2012: 87): «La

⁵⁸ El escritor y teórico italiano Umberto Eco en *La nueva Edad Media* observa similitudes incluso entre la Europa del período medieval y la sociedad actual por «la sensación de inseguridad, las sectas marginadas, el *carácter visual de la cultura*, el principio de autoridad, el gusto por el formalismo en la reflexión intelectual» (Sanmartín Bastida, 2004: 243, cursivas mías). Y es que, «mientras los esquimales están pasando de la cultura oral a la literaria, nosotros estamos retrocediendo desde la cultura literaria a la oral, que incluye la visual» (Díez Borque, 1971: 45-46).

⁵⁹ Para el teórico francés Roland Barthes «la imagen no viene a aclarar o a “realizar” la palabra; es la palabra que viene a sublimar, patetizar o racionalizar la imagen. [...] Hoy en día el texto hace más pesada la imagen, le impone una cultura, una moral, una imaginación» (1974: 122)

⁶⁰ Recordemos que Walter Benjamin, de acuerdo a la época de reproducción técnica del arte, cree que la fotografía, por su potencial de mercantilización, es precisamente la que inaugura la crisis del *aura* de la obra de arte (vid. 1990, 2008).

⁶¹ Esta idea encaja con lo que el filósofo franco-argelino Jacques Derrida denominaría *deconstrucción*, «programa genérico orientado a la iluminación de un pensamiento no determinado a partir del escamoteo (el olvido) del ser que en su dominio instaura la palabra» (Brea, 1991: 16) y

palabra era la versión lingüística de los objetos como la instantánea era su versión fotográfica» (MUJ: 45).

En efecto, la fotografía podría ser considerada como una forma de escritura⁶², ambas son tecnologías, instrumentos «de subjetivación sobre uno mismo», si consideramos la perspectiva de Preciado (2013: [s.p.]). En este sentido, el observador no debe conformarse con ver las imágenes de forma superficial, la representación escueta de volúmenes, sino que puede y debe aprender a mirarlas, o más bien a leerlas y hasta a escribirlas. Este *modo de relación con el universo*, con lo visible, es lo que plantean las nuevas tecnologías de la imagen: pasar de la *imagen* a la *imagería* como conjunto de imágenes que integra el sujeto en su experiencia visual (Renaud, 1996: 11). Pues tienen una perspectiva privilegiada, tanto el fotógrafo como el espectador posmoderno tienen la tarea de ordenar el absurdo del mundo real (Tanner, 2016: 1). Veamos un ejemplo:



que irá muy ligado a la posmodernidad como corriente. En otras palabras, el lenguaje es una estructura autosuficiente para *ser*, para *perdurar*, incluso despojada de su sentido y de su poder simbólico en el proceso *deconstructivo* de su lectura. «La deconstrucción no es falta de sentido, sino plenitud del mismo. [...] Lo que la inteligencia abstrae y opone, la deconstrucción lo invierte, a fin de mostrar el trasfondo inagotable de lo real» (Binetti, 2007: 128). Derrida aplica su método sobre varias herencias: «metafísicas de lo propio», «logocentrismo», «lingüisticismo», «fonologismo» o «hegemonía autonómica del lenguaje» (Derrida, 1995: 106).

⁶² «Photography today is one of the major forms of discourse through which we are seen and see ourselves» (Hutcheon, 2002: 41).

Miren, esto es lo que se llama una hoja de contactos. Se obtiene colocando el negativo sobre el papel fotográfico y lanzando sobre él un haz de luz. El resultado son estas fotografías del tamaño de un cromo. Situadas así, las unas junto a las otras, evocan la disposición de las palabras en un texto, de ahí que tendamos a leerlas de arriba abajo y de derecha a izquierda, como la página de un libro. Se trata, claro, de un texto que no entendemos, porque si nadie nos ha enseñado a leer una fotografía aislada, ¿cómo enfrentarnos a un conjunto sintáctico de tamaño complejidad? Pese a todo, uno lo deletrea torpemente porque hay [...] un misterio [...] que le concierne. [...]

En medio de esa torpe lectura, tropezamos de súbito con una palabra (perdón, con una imagen) subrayada con firmeza por el fotógrafo, como si dijera: «La encontré». Y nos detenemos ahí, intentando ver la diferencia entre la imagen escogida y las que la rodean. Hay en esa búsqueda, y en su hallazgo, algo profundamente conmovedor, como si el artista hubiera tenido que descender, para dar con la palabra exacta (con la imagen exacta), quinientos o mil metros por las galerías oscuras de su propio yo. Pero ahí está, sí, una vez más se ha cumplido el milagro. *Habemus Papam*. Nosotros, espectadores ingenuos, pocos dotados para la especulación teórica, nos asomamos a este material de trabajo con la misma turbación que sentiríamos si lo hubiéramos entendido. («Como si lo entiendiéramos», 2013b)

Sin un código específico⁶³ el observador tiende a usar el modo textual, que es al que está habituado tradicionalmente, y busca el significado de los elementos visuales y las relaciones que se establecen —los valores culturales y naturales— tal como la sintaxis define las de las palabras. Pero *en medio de esa torpe lectura* tropieza con una llamada del autor que enmarca una de las fotografías. Señala Millás que es ahí donde se localiza el sentido porque es en ese punto donde la identidad autorial ha dejado una huella, a pesar de que la imagen escogida no se

⁶³ Pues, según Barthes, entre el objeto representado en la fotografía «y su imagen, no es necesario disponer de un relevo (*relais*), es decir de un código. [...] Aparece así la característica particular de la imagen fotográfica: es un *mensaje sin código*», continuo, como lo es el dibujo, el cine, la pintura o el teatro (1974: 116). Así comenta Millás un cuadro de René Magritte (1898-1967), *La llave del campo*: «Intuimos que está bien no comprender lo que dice, porque es en el acto de no comprenderlo cuando lo entendemos» (TRE: 64). En cualquier caso, Millás «pretende olvidar su educación literaria e internarse en la búsqueda precisa de describir lo que ve. Pero en su propia aventura, esa figura de escritor negada, regresa de un modo incontrolable ya que es la única garantía de que la escritura pueda progresar, es decir, volver a narrar» (Prósperi, 2007b: 189).

diferencie excesivamente de las restantes⁶⁴. La imagen múltiple exhibe el conjunto de perspectivas posibles; en el porqué de elegir una vista entre tanto datismo radica el *misterio* que se aloja en toda obra de arte⁶⁵.

Los análisis visuales de Millás cumplen la función complementaria de nota al pie en los textos literarios: él mismo afirma que es «un modo de tantear entre las sombras el sentido de los bultos de los que estamos rodeados» (Vázquez Fernández, 2007: [s.p.]). En su tratamiento de la imagen genera un diálogo con el texto en el que se producen interferencias entre ambos espacios, como la referida lectura literal que adopta el espectador para descifrar una gramática posible. Así analiza un escaparate de la marca de ropa Prada con tres maniqués:

Componen un cuadro en el que cada cuerpo ocupa una zona precisa igual que en la palabra cada letra tiene su lugar. [...] No tenemos ni idea de lo que quieren decir las maniqués de la imagen, pero parecen colocadas para que las leamos de izquierda a derecha, comenzando por la que está de pie y descendiendo desde ella hacia la que se encuentra a la derecha de la imagen y que clausura la enigmática frase que parecen componer. («Una investigación», 2016b)

En otros casos, la lectura de la imagen es más errática, a diferencia del principio ordenador de un texto, lo cual dificulta hallar el sentido último del mensaje, si es que existe. Comenta Millás sobre la siguiente instantánea de Alberto Korda que en ella se muestra la materia prima del fotógrafo, la luz, mientras que no se pronuncia sobre el volumen fotografiado, un busto de mujer.

⁶⁴ Por eso Linda Hutcheon escribe con ironía que la fotografía «could be seen as Baudrillard's perfect industrial simulacrum: it is, by definition, open to copy, to infinite duplication» (2002: 116).

⁶⁵ Sigo hablando en términos clásicos, pues, a la consabida *crisis del aura* (vid. nota 30) y a la sustitución del *artista* por el *productor* (vid. nota 3), habría que considerar la tesis de José Luis Brea de que «no existen “obras de arte”. Existe un trabajo y unas prácticas que podemos denominar artísticas. Tienen que ver con la producción significativa, afectiva y cultural» (2004: 120).



Alberto Korda (VEGAP)

Lo mismo que la literatura sirve para hablar de una cosa fingiendo que hablas de otra, Korda ha fingido que fotografiaba a una modelo para fotografiar la luz. Podemos seguirla con la yema del dedo índice, como el que señala el renglón que lee. («Problemas de lectura», 2015b)

Gracias a la aportación de Walter Benjamin, sabemos que «lo que decide siempre sobre la fotografía es la relación del fotógrafo para con su imagen» (1990: 73): en el lenguaje visual de Korda, el bulto humano es la palabra escrita, y la exposición lumínica sobre el volumen, el mensaje identitario de la obra de arte. Un concepto abstracto que remite al *misterio* de «Como si lo entendiéramos» y a la imaginería personal de todo observador que moldea la «conciencia colectiva» (Vázquez Fernández, 2007: [s.p.]): «El rostro humano tenía a su alrededor un silencio en el que reposaba la vista», cuenta Benjamin al hilo del primigenio retrato fotográfico (1990: 68).

De lo que Korda está huyendo es de lo que Casetti-Di Chio en su estudio sobre la fotografía de cine llaman *imagen-trampa*: posición estética que presenta la imagen en aplicación de la perspectiva central. El receptor, ante la concentración en un más que evidente punto de fuga, tiene la sensación de dominar lo representado —la *ilusión* mencionada por Borin líneas atrás—, lo que «borra toda

tensión, toda contradicción» y al cabo no se transmite la fuerza —el *misterio*— necesaria para que brille cualquier objeto artístico (Casetti & Di Chio, 1996: 141-142). En el ejemplo de Korda no es así, ya que su fotografía está sometida a un proceso de desestandarización para cargarla de identidad. No es una *imagen-trampa* por la importancia de la información excéntrica, como tampoco es una *imagen-nada*, puesto que sí se presenta como vehículo de expresión artística (141). En todo caso, estamos ante una *imagen-cuerpo*, puesto que «los materiales que le dan cuerpo, su textura concreta, nos abren un sentido secreto, que está bajo el esplendor de lo representado» (142).

Ante este tipo de fotografías, el espectador reacciona y participa emotivamente más allá del adorno visible de la representación de la realidad, del fingimiento, y que busque en la fotografía ese punto que existe —tiene tiempo y lugar— pero que no se nos presenta a la vista: «Decía Barthes que toda fotografía debe tener lo que él llamaba el *punctum*, un espacio para la extrañeza» («Vidas paralelas», OJO: 105)⁶⁶.



⁶⁶ De 1980 es el ensayo de Roland Barthes «La cámara lúcida: nota sobre la fotografía», donde se conforma el concepto de *punctum*, eje de su concepción de las artes visuales. Barthes estudia la imagen fotográfica superando los fundamentos técnicos —Benjamin— y las lecturas históricas o sociológicas. Su análisis es emotivo, profundiza en las marcas personales del autor en la imagen, las señales del *sentimiento*, los puntos, los cortes, las heridas, para decidir qué fotos son de su interés. El *punctum* de una imagen es lo que llega a punzarle, a pincharle (*vid.* Barthes, 2011).

Como todas las fotografías de interiores, sugiere la existencia de un microcosmos con unas leyes específicas. Y hay, en efecto, en el interior de ese autobús un ecosistema que reconocerán enseguida los usuarios de este tipo de transporte. Pero también las leyes de los mundos cerrados y pequeños se pueden modificar, y se deben modificar. Es más, su cambio suele constituir una especie de big bang que da lugar a nuevos universos. («Preferiría no hacerlo», 2005b)

Lo que está practicando Millás es el sometimiento de la imagen a extrañamiento⁶⁷: así se enfrenta a la realidad, «escritura que *ilustra* pero no *comenta*» (Prósperi, 2007a: 123, cursivas del autor). El objetivo es reponer una ausencia, porque en esta fotografía no solo hay ambiente, sino además una trama que rebasa la simple visualidad. Se habla de *microcosmo*, de *ecosistema*, de *mundo cerrado y pequeño*, lo que da una prueba de hasta qué punto interesan a Millás los pormenores que una instantánea no exhibe pero sugiere. Y es que «la naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con consciencia» (Benjamin, 1990: 67)⁶⁸. Así, la cámara —espacio inconsciente— ha sustituido a la conciencia humana.

Millás cuenta la historia de Rosa Parks, una mujer de raza negra de Montgomery, Alabama, que se reveló ante la segregación racial que imperaba en el Estados Unidos de los 50 y que se evidenciaba en los transportes públicos, en los que la gente de color era obligada a viajar en la parte trasera, en la mayoría de ocasiones de pie. Toda esta iconografía aparece en la fotografía, explica Millás, que

⁶⁷ Y lo hace con una clara intención *deconstructiva*, ya que pretende desenmascarar ese orden de las relaciones que estructura lo real, también en las artes visuales.

⁶⁸ «A pesar de toda la habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía la chispa minúscula de azar, de aquí y ahora, con que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen, a encontrar el lugar inaparente en el cual, en una determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya tiempo, anida hoy el futuro tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podremos descubrirlo» (Benjamin, 1990: 66-67). He aquí el concepto de *aura* benjaminiana, «una trama muy particular de espacio y tiempo; irrepetible aparición de una lejanía» (75).

recupera el conflicto en las posturas y en las miradas de un hombre blanco y una mujer negra que viajan en el mismo autobús⁶⁹.

Toma forma la *imagen-capital*, que sirve para narrar visualmente la cultura colectiva a base de pequeños hitos sociales (Casetti & Di Chio, 1996: 142) y también se recoge la noción de *lo pintoresco* —los pobres, los desvalidos, lo deteriorado, realidad no oficial— que Susan Sontag apreció en la fotografía de la época⁷⁰. Así se produce una parte del proceso creativo de Millás, «leer fotografías para volver a encontrar la ficción» (Prósperi, 2007a: 127). Esa ficción, entendida como un espacio⁷¹, ayuda a Millás a comprender la realidad y a modificarla si es preciso. El escritor invierte los términos y se deja interrogar por las fotografías como una forma de intervenir en ese espacio entre sombras que recrean las imágenes para así «vislumbrar, en medio de tanto simulacro, algunas verdades luminosas» (González Arce, 2007: 166), lo que remite a la imagen platónica de la caverna (*vid.* 2008). Acceder y apropiarnos de esa experiencia supone un nuevo modo de percibir la realidad (Tanner, 2016: 18-19).

⁶⁹ En oposición a Barthes y a Benjamin, «they both verify the past and void it of its historicity», se sitúa Linda Hutcheon: «Like writing, photography is as much transformation as recording; representation is always alteration, be it in language or in images, and it always has its politics» (2001: 88). También se opone a la visión de Baudrillard sobre el papel de la televisión, pues la fotografía «seems even more than televisión to act as the paradigm of the postmodern», porque, aún más que la televisión, la fotografía «seems to offer direct access to reality» (117).

⁷⁰ Susan Sontag analiza en *Sobre la fotografía*, de 1977, la historia de lo social a partir de la imagen fotográfica concebida como documento histórico: «fotografiar es esencialmente un acto de no intervención» (1981: 20). Por eso «el vasto catálogo fotográfico de la miseria y la injusticia en el mundo entero ha divulgado cierta familiaridad con lo atroz, volviendo más ordinario lo horrible, haciéndolo habitual [...]. En la época de las primeras fotografías de los campos de concentración nazis, esas imágenes no eran triviales en absoluto», pero «en estas últimas décadas, la fotografía “comprometida” ha contribuido a adormecer la conciencia tanto como a despertarla» (30-31). Su conclusión es que conocer fotográficamente el mundo no implica conocerlo ética o políticamente.

⁷¹ Teresa González Arce, quien analiza en profundidad la construcción de la realidad que efectúa el escritor, asegura que las tres recopilaciones de fotografías «ponen de manifiesto la vocación de construir espacios», como «sustrato de la poética de Millás» (2007: 163). Vista como espacio para la ficción, para Óscar Cornago Bernal la práctica fotográfica también se vería afectada por la noción de teatralidad, por lo que es posible estudiar sus «estrategias de puesta en escena, corporalidad, comunicación sensorial y medialidad» (2004-2006: 252-253).

La mirada cinematográfica

Igual que lo ha hecho la percepción, también la mirada cibercultural ha cambiado. Hemos pasado del ojo a la pantalla o al objetivo de la cámara, lo que conlleva repercusiones: «Todo el mundo tiene una cámara de fotos, pero no todo el mundo tiene mirada. La desproporción entre la abundancia de los objetivos y la escasez de las miradas constituye uno de los misterios más grandes de nuestra época» («El álbum familiar», OJO: 9). Millás se lamenta de que fotografiar sucesos reales —que ocurren aquí o allí de forma desordenada— se haya convertido en la obsesión contemporánea, con lo que se desprecia la observación amplia y crítica de esos acontecimientos. De ello resulta una cantidad ingente de *imágenes-prótesis*, que no son más que simulacros de realidad, imágenes impostadas, carentes de vida. «Ya no hay miradas, hay pantallas» (Fajardo Fajardo, 2001: 122):

Esto es lo que se denomina una foto a secas. Al modo en que en la tele el medio es el mensaje, el significado de este tipo de instantánea no es otro que el de la instantánea. Nace en sí y muere en sí, obedeciendo a una necesidad en parte publicitaria, en parte narcisista, en parte idiota. No todos los participantes son conscientes de este vacío, de esta oquedad sin límites. («Una oquedad sin límites», 2014c)

Es decir, la *imagen-signo* resultante ha perdido la relación de semejanza con respecto al objeto o suceso que representa —referente— para convertirse en el contenido⁷². La instantánea tiene sentido en sí misma cuando el ojo hace de objetivo de cámara: «Lo veía en distintas posturas, con expresiones diferentes, de frente y de perfil» (LET: 84). Se ha transformado «todo paradigma de sensibilidad» hacia un esquema cinematográfico (Fajardo Fajardo, 2001: 122). La *cinemática* es la «rama de la física que estudia el movimiento prescindiendo de las fuerzas que lo producen» (DRAE). Marshall McLuhan cifra el origen de la mirada cinematográfica en la *pintura de pensamiento* de Montaigne, «genitor de una gran raza de

⁷² «Ahora la referencia y la realidad desaparecen del todo, e incluso el significado —lo significado— se pone en entredicho. Nos quedamos con ese juego puro y aleatorio de significantes que llamamos postmodernidad» (Jameson, 1996: 125).

autorretratistas de la instantánea mental, de la secuencia de momentos de la experiencia, detenidos y aislados» (1969: 334-335)⁷³. En el siglo XVI, Montaigne confeccionó una ilusión tomando una secuencia de imágenes fijas, es decir, *tipografía in extenso*⁷⁴. La nueva literatura de la cibercultura retoma este uso de la imagen y añade los juegos de sonido de las narraciones audiovisuales⁷⁵:

Tratando de ponerme en la perspectiva del que contempla un documental de animales de La2, iba relatando mentalmente los movimientos de la chica y los míos, a la manera de una voz en *off*: [...]

Utilizo mucho el recurso de la voz en *off* para defenderme de los sentimientos que me hacen daño (y de los que me hacen demasiado feliz). («Todo tiene un final», ARC: 318-319)

La voz en *off* es aquí un recurso metafórico de distanciamiento. Es, como la *imagen-prótesis*, un sonido impostado, sin vida. Poco a poco, la realidad perceptible se convierte en el producto de la emisión audiovisual del *ser multimedia*:

Me despertaba para entrar en una vigilia alucinada, una vigilia en la que todo adquiría una relevancia especial [...]. Si durante el desayuno se posaba una mosca sobre el mantel, yo veía los movimientos de la mosca como a través de una lupa. Si se precipitaba una gota de leche al suelo, a mí me era dado observar la caída a cámara lenta. [...]. Cuando llegaba a clase, tenía la cabeza llena de imágenes absurdas —la mosca, la gota de leche [...]

⁷³ Michel de Montaigne es un filósofo y escritor francés, sabio y pragmático, una de las figuras del Renacimiento europeo, quien «nos pregunta implícita e incesantemente: ¿Valen algo tus pensamientos si se quedan dentro de ti? Su respuesta, anticipando a Nietzsche, es no. Los pensamientos son sucesos. Los placeres de Montaigne para el lector son, en última instancia, difíciles, pero inmediatamente accesibles, como los de Shakespeare» (Bloom, 2005: 106).

⁷⁴ Mariano Baquero Goyanes detecta «una pintura *narrativa*, conseguible, sobre todo, con una serie o secuencia de cuadros», que pueden llegar a tener una trama, entendida a la manera literaria. Como también, desde Homero, existen «textos que pretenden sugerir algo así como el equivalente de un pictórico *espacio temporal*» (1985: 77, cursivas del autor).

⁷⁵ Cfr. con el cortometraje —*foto-novela*, según los créditos— *El muelle* (título original: *La jetée*; dirección y guion: Chris Marker; año: 1962; nacionalidad: francesa; en web: <vimeo.com/165899598> [Accedido: 3/03/17]). Es una obra cinematográfica experimental basada en fotografías —además de música, efectos sonoros y la voz en *off* del narrador—, cuyo montaje sucesivo y calculado dan forma a la historia (*vid.* Marzal Felici, 2011: [s.p.]).

sin embargo funcionaban como un extraño modo de defensa frente a aquella realidad hostil. (MUN: 209)

En ocasiones también el sueño toma carácter audiovisual, como confiesa Millás al hilo del sobreconsumo publicitario:

El sueño fue bruscamente interrumpido por un spot de El Corte Inglés. Anunciaba la puesta en marcha de una división onírica en la que, si no te gustaban los sueños, te devolvían el dinero. El catálogo incluía pesadillas para gente rara. Jamás había soñado con publicidad. [...]

Me desperté inquieta por estas intromisiones comerciales de las que me olvidé mientras hacía la casa. Pero a partir de esa noche los bloques de publicidad empezaron a ocupar más tiempo que el sueño. Apenas cerraba los ojos, se ponían en marcha los anuncios, por lo que empecé a coger aversión a la cama. («Diario», 2001f)

Como vengo explicando, «las masas son bombardeadas por estas imágenes (simulaciones) y signos (*simulacra*), que se vuelven reales» (López Cedeño, 2013: 17-18). Por lo tanto, es comprensible la confusión: las nuevas tecnologías, ejemplificadas aquí en los medios audiovisuales, son capaces de construir una realidad alternativa, hiperreal, que conduce al *ser multimedia* a un estado de enajenación constante. Pero es una realidad falsa, de origen puramente audiovisual: «El estadio vídeo ha reemplazado al estadio espejo» (1996: 31), sentenciaba Jean Baudrillard. Como antes la imagen fotográfica, que aglutinaba medio y mensaje —signo y sentido—, el vídeo es «pantalla de refracción estática», vacía de la escena y de la teatralidad tradicional, afirma Baudrillard⁷⁶. Esto quiere decir que no tiene lugar el contacto, la interacción con el receptor; se impone un modo de recepción diferente. La pantalla es intraspasable, solo emite materia

⁷⁶ Para Cornago Bernal, en cambio, la teatralidad en el siglo xx se potenció por el «fenómeno de las grandes urbes, el surgimiento de las masas provocado por la revolución industrial, la sociedad de consumo y la revolución electrónica de los medios de comunicación. El número de escenarios donde actuar [...] ha conocido un abrumador aumento con la proliferación de monitores, cámaras y otros espacios públicos al alcance de todos. [...] El teatro es el único medio que, al carecer de un lenguaje exclusivo y propio, ha de tomar sus códigos de aquellos que le ofrece la cultura en la que se desarrolla». También en la base de toda operación artística está la estética teatral, «aunque no en todos los casos este mecanismo se lleva a cabo de modo explícito» (2005: [9]).

abstracta —virtual— con la que se alimenta nuestra imaginación; la función que antes tenía el espejo (*vid.* Vásquez Rocca, 2007a). A continuación, la pantalla mental de nuestro cerebro produce las imágenes en movimiento de nuestra imaginación —un magma visual de escenas recicladas, de segunda mano— y las expande a su alrededor⁷⁷.

Estaba fregando los cacharros de la cena, cuando bajo el paño de vaho producido por el chorro de agua caliente me pareció advertir una imagen luminosa en uno de los azulejos de la pared. Lo desempañé con la Vileda y observé atónito que en ese azulejo se veía *El precio justo*.

Cerré el grifo y me fui al salón a descansar para recuperarme. Por la televisión estaban pasando el mismo programa. Pensé que quizá se había tratado de un reflejo condicionado o algo parecido. Armándome de valor regresé a la cocina y comprobé con estupor que no era ningún espejismo: el programa continuaba su curso sobre el esmalte del baldosín. («Azulejos», ALG: 497)

El ciclo de imágenes podría definirse como möbiano⁷⁸, de redoblamiento: «Comprendí que no otra cosa somos cada uno de nosotros: cámaras oscuras en las que penetran imágenes del mundo, atrapado a su vez en una cámara oscura mayor» («El álbum familiar», SOM: 11). Es el marco de la comunicación en nuestros días que Baudrillard explica con nitidez en *La transparencia del mal*:

Vivíamos en el imaginario del espejo, del desdoblamiento y la escena, de la alteridad y la alienación. Hoy vivimos en el de la pantalla, la interfaz y el redoblamiento, la contigüidad y la red. Todas nuestras máquinas son pantallas, y la interactividad de los hombres se ha vuelto la de las pantallas. Nada de lo que se inscribe en las pantallas está hecho para ser

⁷⁷ «La sociodinámica de la cultura es un círculo cerrado: el autor fabrica sus ideas nuevas a partir de las ideas adquiridas del medio social e intelectual que le rodea y para el que van destinadas. Las ideas difundidas se incorporan al medio y revierten otra vez hacia el autor. (Díez Borque, 1971: 70).

⁷⁸ La torsión de la cinta o banda de Möbius provoca que la cara exterior pase a ser interior y viceversa, sin solución de continuidad. Fue descubierta por el astrónomo y matemático August Ferdinand Möbius en 1858: «es, desde el punto de vista topológico, una superficie de dimensión dos, con un único borde y una única cara; es además *no orientable*», lo que le confiere sus singulares propiedades (Macho-Stadler, 2008: 30, cursivas de la autora).

descifrado en profundidad sino para ser explorado instantáneamente, en una abreacción inmediata al sentido, en un cortocircuito de los polos de la representación. (1991: 61)

Tal *abreacción inmediata al sentido* supone una especie de purga, de descarga de lo innecesario: la interacción, la representación y la intermediación. El *ser multimedia* vive atrapado y enajenado en este ciclo de materia audiovisual de consumo instantáneo: «Me compré una videocámara y está muy bien. Te grabas y te ves al instante, sin ningún proceso intermedio. Si no te gustas, puedes grabar encima lo que quieras y así se borra lo anterior» («Vídeo», ALG: 185). Además ya no es un simple espectador sino que interviene activamente «en la elaboración de representaciones que aparecen en su vídeo» (Munari, 1996: 113)⁷⁹. En resumen, el flujo pasa de la información —Internet, TV, cine, publicidad— a la intimidad del autor —erudición, psicología—, quien la reelabora y la devuelve transformada a la sociedad⁸⁰. Justo el recorrido inverso al tradicional (Mora, 2007: [s.p.]).

Pensamiento enajenado

El hombre que participa en la *realidad-simulacro* —acaso no tiene escapatoria— tiene instantes de lucidez en los que cree ver la realidad original. El escepticismo, la curiosidad y el asombro son mecanismos que le posibilitan advertir los poros del espacio en el que actúa: «El problema era que no nos colocábamos en el lugar adecuado para observar la realidad» (MUN: 94). Descubrir que vive inserto en una representación, como en *El show de Truman*, es sinónimo de sufrir un trance de

⁷⁹ Sugiere Jameson que el vídeo es «el único arte o medio de comunicación donde el lugar preciso de la forma es esta costura fundamental entre el espacio y el tiempo; también, porque su maquinaria domina y despersonaliza específicamente tanto al sujeto como al objeto, transformando al primero en un mecanismo de registro casi material del tiempo mecánico del segundo y de la imagen videográfica o “flujo total”» (1996: 106).

⁸⁰ Jesús González Requena analiza el discurso televisivo (*vid.* 1998), pero sus conclusiones pueden extrapolarse al resto de los discursos audiovisuales que circulan en nuestro tiempo. Hutcheon, en cambio, duda del modelo baudrillardiano, influido por el «metaphysical idealism of its view of the “real”, for its nostalgia for pre-mass-media authenticity, and for its apocalyptic nihilism». «Have we ever known the “real” except through representations?» (2002: 31).

enajenación que conlleva el fin del personaje —alienación⁸¹, crisis, suicidio..., lo que sucede en varias novelas de Millás— o una escisión de signo metafísico:

Su cuerpo iba siempre retrasado en relación a su cabeza. [...] Iba detrás de los acontecimientos como el burro detrás de la zanahoria, sin alcanzarlos nunca.

Su pensamiento y su cuerpo, pues, ocupaban lugares geográficos distintos, y esta separación producía en su ánimo un constante estado de ansiedad, como si se persiguiera a sí mismo todo el rato. («El hombre que imaginaba catástrofes», ELL: 197)

Se ha producido una deslocalización de las entidades del ser humano generadora de ansiedad. Pero inmediatamente se origina la toma de conciencia que da cuenta de que estamos ante el dilema coetáneo por excelencia: «No lograba, en fin, alcanzarse a sí mismo por más que corriera, pero decidió que había mucha gente que vivía de ese modo y que se trataba, por tanto, de una forma como cualquier otra de afrontar la existencia» («El hombre que imaginaba catástrofes», ELL: 199). Este desplazamiento de las partes del ser remite al dualismo de los filósofos griegos⁸², una de las claves del pensamiento millasiano en aras de alcanzar el verdadero sentido de la existencia, y que se simboliza en el siguiente relato en Jano, el dios griego de los dos rostros⁸³:

⁸¹ Marc Augé plantea que «la alienación del individuo a la estructura es necesaria para ser sano de espíritu. El hombre que se aliena consiente vivir en un mundo con relaciones preexistentes» (Aguilar, 2007: [s.p.]). Para Jameson, la alienación, como la ansiedad o la angustia, es más bien un tema modernista, que ha caído «en desgracia en el período postestructuralista o posmoderno» (1995: 33). En el período actual, «la patología cultural puede caracterizarse como el desplazamiento de la alienación del sujeto hacia su fragmentación» (37). También Berger-Luckmann consideran el concepto *alienación* muy débil, pues no tiene en cuenta «la capacidad que tienen los individuos para preservar sus propios valores e interpretaciones» (2008: 76).

⁸² Pitágoras (S. VI-V a.C.) ideó una tabla de oposiciones como proyecto para racionalizar la idea de cosmos de acuerdo a números racionales y a dogmas como la separación dual de lo finito (las unidades) y lo infinito (lo *ápeiron*), calor/frío, cielo/tierra, dioses/hombres (Bueno, 1974: 168). En un artículo, Yolanda Angulo Parra (*vid.* 1997) hace un repaso a la metafísica dualista, base del problema epistemológico para conocer la naturaleza, desde los griegos hasta la posmodernidad, pasando por el judeocristianismo, el Renacimiento, Descartes y la Modernidad. También lo hace Richard Rorty en *La filosofía y el espejo de la naturaleza* (*vid.* 1983) con una postura muy crítica.

⁸³ En la modernidad, el mito poseía autoridad como proyecto o causa general: era la «construcción unitaria del pensamiento que garantiza y organiza todo el orden cósmico en torno del orden que esta sociedad ha en efecto ya realizado en sus fronteras» (Debord, 2003: 119). En la

Nuestra cultura es dual: somos los inventores del sistema estereofónico y el binomio; del forro y de la funda; de la apariencia y la realidad; de la esencia y la existencia; de la forma y el fondo; de lo individual y lo colectivo; de la cara y la cruz [...]

Jano es, pues, una dualidad unitaria e indestructible, porque sus identidades se ignoran tanto como se necesitan. Los romanos, que eran listos, lo hicieron dios de las puertas —esos objetos que comunican o separan, a conveniencia, los espacios duales— [...] O sea, que la articulación de lo dual es siempre un proceso cultural delicado que *no debe confundirse con el recurso esquizofrénico*. («Jano», ALG: 148, cursivas más)

De la frase en cursivas se desprende que Millás establece una diferenciación: de un lado, la dualidad pitagórica; de otro, la esquizofrenia. La enfermedad mental denominada esquizofrenia se caracteriza «por una disociación específica de las funciones psíquicas» (DRAE) —con el consiguiente camino de autodestrucción que inician algunos personajes millasianos—; usada como mecanismo cultural, como parte del pensamiento posmoderno, nos hace ser conscientes del redoblamiento que hemos sufrido y nos procura la posibilidad de acceder a revelaciones trascendentes de la vida humana⁸⁴. Para ejemplificar esto, Millás analiza cómo es la dialéctica que se ha establecido entre las personas y sus teléfonos móviles, que persiste más allá de la muerte:

posmodernidad, entendida como emancipación, el individuo se separa de esa unidad y deja de estar sometido a los esquemas de la mitología como versión secularizada de la teología de la historia. Es más, se propone subvertir los mitos, actualizarlos y recuperar su fuerza simbólica para articular la vida social (Bermejo, 2003: 85 y 87). Uno de los más importantes y rigurosos análisis al respecto es *Antropología estructural*, obra de 1958 de Claude Lévi-Strauss. El antropólogo francés, *agnóstico intelectual*, «trata el mito como una operación mental puramente formal, carente de todo contenido psicológico y de toda conexión necesaria con el rito» (Sontag, 1996: 117).

⁸⁴ Se trata del uso estético que hace Jameson desde 1984 de la concepción clínica de la *esquizofrenia* de Lacan: «si se quiebra el vínculo de la cadena de significantes, se produce la esquizofrenia en la forma de una amalgama de significantes distintos y sin relación entre ellos» (1995: 63-64). En realidad la idea proviene de *El Anti Edipo*, de Deleuze-Guattari, publicada en 1972, para quienes la *esquizofrenia* suponía «la descodificación absoluta de los flujos» del deseo (1998: 258) y por tanto la rotura de esa cadena consumista que nos linealiza y nos domina. En este punto se puede recomponer el código del deseo de múltiples formas. Para ello, postulan el *esquizoanálisis*, cuya «primera tarea consiste en descubrir en un sujeto la naturaleza, la formación y el funcionamiento de sus máquinas deseantes» (332). En lo social, el ser humano se liberará de toda represión: «Solo hay el deseo y lo social, y nada más» (36, cursivas de los autores).

A las pocas horas de que muriera mamá, con su cuerpo aún en el tanatorio, tuve que ir a su casa a buscar unos documentos. Me sorprendió encontrar en su mesilla un teléfono móvil porque siempre se había manifestado en contra de ese aparato. Comprobé que la pila estaba cargada y me lo llevé junto con el cargador. Durante el resto de la jornada, mientras atendía a la gente que pasó a darme el pésame, fui consciente de que llevaba aquel trasto de mamá en el bolsillo. [...] La verdad es que estaba ansioso por que sonara. ¿Quién podría estar al otro lado? Quizá la propia mamá, me dije, o alguna relación que yo no le conocía y que era la causante de que hubiera incorporado a su existencia ese artefacto del que decía abominar. («La verdadera muerte de mamá», OBJ: 40)

En un primer momento, la extrañeza del narrador-personaje reside en la presencia en sí del objeto, si tenemos en cuenta la opinión que la mujer fallecida tenía de los teléfonos móviles. Poco después, se incide en la función de nexo que desempeña el aparato.

Establecí con el móvil de mamá una relación semejante a la que tengo con el tabique. Me lo colocaba a veces en el oído, para ver si había alguien al otro lado. Y tenía que haberlo, pues de otro modo mamá jamás se lo habría comprado. Alguien se lo tuvo que regalar, alguien que utilizaba el móvil a modo de cordón umbilical con ella. (41)

La línea telefónica es la metáfora para significar la vida y la muerte, los dos lados de la comunicación: emisores y receptores.

Mañana hará un año que murió mamá. Creo que es absurdo continuar manteniendo esta atención a un teléfono mudo. Quizá ha llegado el momento de desprenderme de él. Pero no sé si arrancarle la batería de golpe, para que muera de manera instantánea, o dejar que se vaya agotando poco a poco, asistiendo tercamente a su agonía. [...] *Mamá habrá muerto del todo cuando su móvil deje de respirar.* Qué absurdo para alguien que, como ella, odiaba la tecnología. (42, cursivas mías)

Lo novedoso cual literatura de las nuevas tecnologías radica en la frase señalada en letras cursivas: el teléfono móvil sobrevive allá donde no lo hace su dueña. La máquina, que posee funciones vitales —*respirar*—, diluye las fronteras entre lo vivo y lo muerto, a la vez que el hilo telefónico funciona como nexo entre

los dos lados de la existencia humana, la vida y la muerte, ejemplificados en el narrador-personaje y en su madre. El teléfono móvil encarna la vida como la mujer representa la muerte, en un simulacro dual que Millás presenta como una reflexión sobre las nuevas tecnologías en relación de reciprocidad con el hombre actual. El enlace es la comunicación:

Una noche llegó a llamarle por teléfono y justo en el instante de darse cuenta del desatino saltó el contestador al otro lado y escuchó la voz del muerto rogando que le dejara un mensaje después de la señal. La juez colgó aturdida, pero se quedó obsesionada con la idea de que había encontrado una vía de comunicación con el difunto a través de la cual podría decirle todavía algo que le doliera. (NOM: 10)

Permanecer conectados es la nueva ley, como ya anunció Jean Baudrillard:

Prohibido desligaros, en la vida social activa, interactiva, informativa. Y también en vuestro lecho de muerte: prohibición de arrancar los tubos aunque tengáis gana. El escándalo ya no está tanto en la desobediencia a vuestra vida como en la desobediencia a la red, a la conexión, a la medicina, a las tecnologías modernas. El mismo principio de la red y de la comunicación implican la obligación moral absoluta de permanecer conectados. (1996: 35)

Otro motivo más para preguntarnos cómo y dónde interactuamos, en qué realidad representamos nuestros roles vitales y si estamos empezando a confundir lo verdadero con lo falso, e incluso a sentirnos más cómodos en el plano de lo representacional.

Tenía una gran facilidad para construir espacios físicos capaces de representar espacios mentales y eso era lo que más apreciaban de él los directores de cine. [...] Si cuando trabajaba para la vida real se limitaba a acondicionar espacios preexistentes, cuando lo hacía para el cine le permitían crear esos espacios, como a un arquitecto, y él era un excelente arquitecto de lo falso. (LAU: 33-34)

Somos entes proyectados por un demiurgo que su vez nos redoblamos en nuevas representaciones: decorados, escenas, roles —ciclo möbiano—. Ponemos en pie el imaginario que procede de las pantallas de nuestro cerebro:

¿Hablamos o somos hablados? Tal parece la pregunta latente en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, que arranca con una escena del doblaje al español de Johnny Guitar, precisamente aquella en la que se reproduce el mítico diálogo de miénteme, dime que me quieres. [...] El diálogo, cuya versión española aparece en la boca de los dos personajes norteamericanos al modo de una prótesis, sugiere que son manejados a distancia por unos hilos invisibles. Almodóvar saca a la luz la existencia de esos hilos al mostrarnos la sala de doblaje de una productora en horas de trabajo. Joan Crawford y Sterling Hayden mueven los labios para recitar un guión que no escribieron en un idioma que desconocen. («Mujeres al borde de un ataque de nervios», 2004a)

Según Millás, es posible que seamos testigos de un cambio en el modo de conocimiento, liberados como las máquinas de creencias, sensibilidades y entretenimiento: «me levanté de la cama y comencé, sin prisas [...] la lectura del folleto del vídeo. Por primera vez comprendí cómo se programaba el vídeo y, lo que es más raro, comprendí cómo me programaba yo» («Leer», 2004d). De nuevo parecen disolverse las fronteras entre el hombre y las nuevas tecnologías en la figura del *ser multimedia*, cuyas posibilidades de adaptación se amplían. La exploración se facilita gracias a Internet y a sus enormes bases de datos:

Así como Verne navegó por nuestra época, nos radiografió en cierto modo antes de que naciéramos, nosotros podemos navegar por la suya con herramientas (o prótesis) que él intuyó, o con las que soñó. Esa es una parte del juego especular entre él y nosotros. Usted y yo estábamos en él y él, ahora, está en nosotros. Y de qué modo, pues no hay hallazgo de carácter técnico o científico que no nos lo recuerde. Somos los herederos de sus delirios y quienes los hemos llevado a la práctica. Esos delirios nos ayudaron, como lectores jóvenes, a sobrevivir a la realidad y, como personas adultas, a progresar técnicamente. («La vuelta al mundo de Julio Verne», 2014g)

Juego especular entre las dos partes —pasado y presente, delirio y progreso tecnológico— del que vengo hablando en este apartado. ¿Qué es simulacro y qué realidad auténtica? Las nuevas tecnologías iluminan diferentes versiones de la

realidad con la misma intensidad, de ahí la confusión, cada vez menos traumática. La ansiedad y la alienación quedan como *afectos* de la pasada modernidad, en palabras de Fredric Jameson; hemos pasado a la experiencia esquizofrénica como estilo cultural de la posmodernidad, lo que da lugar a la euforia en el espacio simulacro (1995: 70). Es necesario aceptar la fragmentación para entender las circunstancias del hombre posmoderno, redoblado, representacional y obsesivo creador de artilugios que lo remeden, lo sustituyan y lo sobrevivan. De esta forma el *ser multimedia* piensa, explora y conoce.

La antropomorfización de las nuevas tecnologías

Los creadores contemporáneos ya no consideran que las nuevas tecnologías sean simples objetos, sino que las toman como «espacio de subjetivación, [...] de generación y representación de identidad, emoción y sociología» (Calles, 2011: 797). Confirma Adolfo Vásquez Rocca que los objetos siempre «han llevado la huella de la presencia humana» (2007b: 85). En una primera etapa, las tecnologías copiaban la «prosaica funcionalidad» en cuanto a sus «funciones primarias (el cuerpo, los gestos, su energía)», pero en el momento actual se dejan sentir las «superestructuras» de los objetos. Con *superestructuras* se refiere a la autonomía —trasunto de la conciencia humana— y a la «voluntad de control y dominio» como el poder que han alcanzado los objetos tecnológicos: «Me pasa a veces con la televisión, que creo estar viéndola y, de repente, gracias a un guiño que hace la pantalla, descubro el ojo secreto por el que ella me mira. La radio ni la enchufo porque sé que acecha cada uno de mis suspiros» («El libro», ARC: 225).

En el siguiente texto Millás narra la invención del cajero automático por parte del británico John Shepherd-Barron en los años 60 del siglo xx. El acontecimiento histórico sobrevino mientras tomaba un baño:

En qué estaría pensando [...] para que se le viniera a la cabeza un aparato con tantas ranuras, unas para dar y otras para tomar. Fantasías eróticas que en apariencia no van a

ningún sitio se concretan luego en artefactos enormemente útiles para la humanidad. («Inventos», 2007f)

Al principio son ideas abstractas pero que acaban corporeizándose, sugiere Millás, al igual que el fotomatón, que «compite en número de ranuras con el cajero automático». Ambas tecnologías, al final, te retratan y «sacan lo peor de ti»:

el fotomatón, ese rictus de hiena que los años no han hecho sino acentuar; el cajero, esa nómina física con la que no vas a ningún sitio. Quiere decirse que de la relación con las rendijas casi siempre salimos mal parados (y peor cuanto más orgánicas parecen). Tendríamos que inventar un aparato sin boca, sin oídos, sin culo...

El cajero automático de los bancos y el fotomatón —hoy en desuso— se habían apoderado de una cierta capacidad para enjuiciarnos: «La mirada del fotomatón antiguo era la de un policía» («Ser otro», 1999f). La culpa de esta sugestión la tienen esas rendijas que insinúan que estamos ante un organismo vivo, por su *impureza humana* y a la vez familiaridad. Lo mismo sucede con «las prendas muy cercanas a la piel», que «se encuentran en la frontera misma entre lo biológico y lo inerte. [...] A veces basta un ligero empujón para que atraviesen la raya» (NOM: 128-129). Son *objetos con vida* que, «adoptando modelos de actuación de los humanos, se inmiscuyen en el mundo de estos para revelar el contrasentido en el que viven» (Ayuso, 2001: 29). El absurdo está marcado en «Inventos» por la propia imagen —se muestra la vejez y la imperfección— y por el éxito o fracaso personal asociado al dinero y/o al crecimiento profesional: «Queríamos ser otros, en fin, pero el fotomatón era un instrumento puesto al servicio de la realidad, como el espejo, y no estaba dispuesto a permitirnoslo» («Ser otro», 1999f).

Observo en la obra de Millás una preocupación cada vez mayor por las interacciones que se producen entre las máquinas y los usuarios. Los primeros se vuelven actores tanto como los segundos, pues en su fabricación se ha querido que alberguen «funciones o memorias» —*superestructuras*— que hagan las veces de comportamientos, percepciones y sentimientos humanos:

La televisión apagada despedía un dolor mudo que no había observado antes en ningún electrodoméstico, así que la encendió para que se desahogara, aunque la tapó con un mantel de plástico al objeto de que el aparato no saliera de su ensimismamiento al funcionar. (ORD: 250-251)

Millás concede a los artefactos tecnológicos «una autonomía que supera la pura relación instrumental de uso» (Rodríguez Ruiz, 2002: [s.p.]). En ello coincide Miguel Catalán González: «Todo Millás viene del hombre que mira con intensidad las cosas al margen de su función, de su latido orgánico» (1997: [s.p.]):

Cuando presiento la cámara del vídeo del banco observándome desde el techo mientras sigo el rastro de mi dinero por las ventanillas, me pregunto si detrás de ese ojo impar, ciclópeo, hay también un sistema nervioso, un circuito neuronal capaz de establecer asociaciones. Me gustaría, en fin, saber si al otro lado de esa mirada hay pensamiento [...] Es probable que ese ojo neutro se dedique a registrar imágenes que no procesa, igual que hacemos la mayoría de nosotros cuando vamos por la calle. («Las ratas de Camus», 1997b)

Quizá ese *ojo neutro* que nos observa no hace deducciones ni tiene conciencia, y se maneja con perfecta indiferencia, de la misma manera en que nosotros tampoco procesamos todas las imágenes que ven nuestros ojos. Asistimos a un nuevo modo de convivir con las tecnologías: el ser humano y la tecnología se alternan, se igualan y se confunden en sus procesos y funciones, dándose un «acoplamiento interindividual hombre-máquina» (Rodríguez Ruiz, 2002: [s.p.]). Al traspasar los límites, se amplifica la percepción:

Si los aparatos de radio sufren interferencias, ¿por qué no va a padecerlas el cerebro, que funciona también a base de impulsos eléctricos? De hecho, con más frecuencia de la deseable decimos cosas o ejecutamos actos en los que no nos reconocemos, como si el vecino de arriba, que tiene muy mal carácter, hubiera producido unas ondas excepcionalmente fuertes que quizá contaminan el nuestro. Si con el mando a distancia, que funciona a pilas, somos capaces de cambiar de canal el televisor de la casa de al lado, ¿cómo no vamos a poder con las ondas cerebrales, que son potentísimas, alterar el comportamiento de un cerebro que se encuentra a siete u ocho pasos del nuestro? («Nostalgia», ARC: 289)

A menudo Millás traslada los procedimientos mentales del ser humano al ámbito de las nuevas tecnologías, y eso le produce extrañamiento. Se asombra ante el denominado *efecto memoria* que afecta a las baterías de los teléfonos móviles, cuyas instrucciones «aconsejan al usuario descargarlas totalmente siete u ocho veces» («De nada», ART: 19). Inmediatamente, aplica las mismas consecuencias al hombre:

El «efecto memoria» resulta dañino para el progreso de las personas. Si uno quiere ser alguien, es preciso olvidar, aunque se convierta en otro. [...] Antes de abrazar una nueva fe, sea analógica o digital, religiosa o política, descárguese del todo de la anterior y busque un enchufe. (20)

Lo que logra Millás con esta equivalencia entre la memoria virtual y la humana es evidenciar el arraigo de las nuevas tecnologías en nuestras vidas. Y nos pone en alerta: es preciso que pensemos más allá y superemos los automatismos de la vida cotidiana. Rebasar lo obsoleto, olvidar, es parte consustancial al progreso del hombre, así como lo es la actualización y el reinicio para las nuevas tecnologías: «La vida era una combinación de suerte y de fe. Si dejabas de fumar y tenías suerte, podías regresar al principio, reiniciarte como un ordenador» («Inseguridades», ARC: 78).

Al teléfono móvil suele otorgarle capacidades físicas: «en lugar de sonar, vibra». De la nueva función del aparato, Millás extrae una comparación con el cuerpo: «Ya era hora de que alguien se diera cuenta del componente escatológico de la telefonía móvil y le pusiera remedio» («Qué asco», CUE: 118). Sus primeras reacciones son de desagrado: «Yo había dejado de ir a los restaurantes porque me daba náuseas ver cómo la gente se sacaba el móvil y hacía cochinadas con él delante de la comida, mientras los comensales intentaban mirar hacia otro lado» (119). Aún peor si el móvil, por su topografía, se asemeja a un insecto:

Tarde o temprano caerás en la tentación de llevártelo al oído. En ese instante percibirás la calidad de abdomen que tiene su teclado y sabrás, como una maldición, que has incorporado a tu vida un parásito que se pega al pabellón auricular con la eficacia de una

sanguijuela al muslo. A lo mejor, en un arretrato de asco, eres capaz de arrancártelo, aunque duela, y de arrojarlo al suelo para acabar con él de un pisotón. Lo malo es que suena como las cucarachas y te deja el zapato perdido de esa sustancia blanquecina que segregan las conversaciones espectrales. Lleva cuidado, amigo. («¡Cuidado!», CUE: 121)

Superado el rechazo inicial, Millás revela el trasfondo de los comportamientos automatizados usando las redes de datos-voz que establece el servicio de telefonía móvil. Aquí se percata de la polivalencia del aparato:

Le pareció extraña, aunque sorprendentemente económica, la idea de que se pudiera utilizar el mismo móvil para tareas tan distintas. Lo normal es que hubiera un móvil para mentir y otro para decir la verdad y uno más para emergencias sanitarias y otro para telefonar a la familia... («Todo era irreal», ARC: 345)

Gracias al hiperdesarrollo de las redes comunicacionales, Millás tiene la sensación de que asumimos la *telepresencia* como hecho natural, ya dado, que no nos sorprende⁸⁵. De ahí el cuestionamiento de *lo normal*. Hoy tenemos la posibilidad de atravesar límites espaciales obviando cuestiones éticas, asunto en el que me detendré en el capítulo 5, «Nueva noción del espacio y el tiempo».

Tenemos el universo entero desplegado ante nuestros ojos. En cuestión de segundos podemos conectarnos con Australia y ver en directo catástrofes como la caída de las Torres Gemelas, porque los datos circulan a velocidad de vértigo. Lo vemos todo, en fin, pero lo vemos de forma borrosa. («Cada uno de nosotros es ya en cierto modo un bulto», 2016h).

Similar nivel de asombro que a los aparatos telefónicos ocasiona a Millás el ordenador y su hábitat natural: Internet.

Aunque trato de que se sienta útil encomendándole diversos menesteres, también sé que su vida no alcanza un sentido pleno hasta que se conecta a Internet, que es su país, su

⁸⁵ De hecho, Fredric Jameson cifra este «punto de ruptura entre el cuerpo y el espacio urbano exterior» mucho antes, en el «modernismo antiguo» (1995: 97).

patria, quizá su corazón o su hígado. Sin Internet, se contagia de la opacidad propia del universo analógico y deviene en un trasto, un cachivache, un chisme. Su necesidad de conectarse es tal que ha desarrollado unos órganos internos capaces de detectar cualquier red, por sutil que sea. [...]

Le entiendo porque lo primero que hago yo cuando me despierto es asomarme a la ventana para conectarme a la realidad exterior. [...] No puedo ni imaginar que una mañana, al levantarme, no fuera capaz de encontrar la ventana. Me asfixiaría o me daría un ataque de angustia. Algo así le ocurre a mi portátil cuando no logra dar con una ranura desde la que asomarse al universo digital. Se niega a trabajar, se cuelga, se ralentiza, se le viene abajo la tensión. («Intransitivos», 2005c)

No hay interacción ni transferencia de datos si el hombre y el ordenador no tienen acceso a la realidad exterior y al universo digital, respectivamente: «Estamos encerrados él y yo en nosotros mismos. En estos instantes, somos completamente intransitivos» («Intransitivos», 2005c). Desde el inicio, se establece con el aparato un vínculo en términos de igualdad, en el que se deja de lado su constitución de objeto: «Al principio no nos entendíamos, pero hemos alcanzado acuerdos básicos que nos permiten convivir» («Arranque sistemático», 1995h). Al poco tiempo Millás descubre en el ordenador rasgos humanos:

El ordenador, al que te acababas de incorporar, era un trasto lleno de rincones desconocidos, de recovecos, de secretos. ¿A quién se le iba a ocurrir que tenía también esa capacidad obsesiva de contar las letras y los signos de puntuación? Pues la tenía porque así era su temperamento. («Percebes y palabras», ARC: 486)

En consecuencia, se registra en los textos las peculiaridades de la relación: «Yo mantengo con el mío unas relaciones más bien impersonales. Me disgustaría que le sucediera algo malo, desde luego, pero no soporto vivir pendiente de sus síntomas» («La gran decepción», 1999g). La afinidad puede ser mayor o menor, porque «el ordenador ofrece la ilusión de compañerismo sin la demanda de una amistad. Uno puede ser solitario sin necesidad de estar nunca solo» (Turkle, 1995: 41), pero hay demasiados puntos en común como para no tenerlos en cuenta:

Tengo un ordenador portátil con el que voy a todas partes. Lleva dentro de sí más folios escritos de los que cabrían en un baúl, y más fotografías de las que entrarían en siete cajas de zapatos. Y no pesa más que un libro grande. En eso, los ordenadores se parecen a nosotros, que tenemos la cabeza llena de obsesiones, fantasías, deseos, rencores, agradecimientos, cosas, en fin, que no podríamos meter en un camión gigante de mudanzas ni apretando. Muchas veces, este ordenador se adelanta a mis deseos y si voy a escribir, por ejemplo, la palabra febril, él me sugiere que ponga febrero cuando apenas he tecleado febr. O martes si me dispongo a escribir martillo. Normalmente no le hago caso, pero a veces sí y salen textos curiosos.

[...] Ignoro si esta compenetración con mi ordenador es rara o no, pero a mí me gusta. O sea, que lo que hace diez o quince años nos habría parecido un cuento de ciencia ficción empieza a ser realismo costumbrista. La realidad es que es muy voraz: materializa todo lo que se nos pasa por la cabeza. Peor para ella. («Peor para ella», ART: 92)

Es evidente la identificación que se produce entre ambos y que supera el uso estrictamente práctico del utensilio. El hombre trata a la máquina como si de un ser vivo se tratase, con cuerpo —«el hardware, la parte dura»— y alma: «Tendríamos que tener cada uno un ordenador, del mismo modo que tenemos cada uno un cuerpo» («Cuerpo y alma», OBJ: 213). En «Todo va a peor», el ordenador sufre una avería y debe intervenir el servicio técnico: «Le dije un poco cortado que no me funcionaban los controles de brillo y ella me hizo las preguntas que te hace el pediatra cuando llevas al niño a la consulta». Le aconsejan actualizar los *drivers* —«Que le he dado el driver al niño, y sigue igual que antes» (ART: 218)— pero finalmente parece ser un daño de *hardware*: «yo estaba encantado de que mi portátil no tuviera problemas psicológicos; es más, en ese instante decidí no curarle el daño físico. A veces los llevas a que les arreglen el brillo y les estropean el *fastopen*, que es una facultad del alma» (219). Ya lo vemos, no es sencillo catalogar al ordenador: es una entidad que transita los márgenes:

Es una mente pero no es del todo una mente. Es inanimado aunque interactivo. Es un objeto, a fin de cuentas un mecanismo, pero actúa, interactúa, y parece en cierto modo tener conocimiento. Se enfrenta a nosotros con un molesto sentido de parentesco. (Turkle, 1995: 31)

Los ordenadores son objetos que reaccionan, que actúan ante nuestra influencia y que «se hacen cada vez más “amigables” y divertidos» (Munari, 1996: 113). En ocasiones es como si nos observaran —«Mi primer ordenador tenía membranas en lugar de teclas» («Párpados», 2002e)—; otras veces, como si nos escucharan: «Sin dejar de hablar con su marido, ella mantenía un diálogo excitante con el ordenador, cuyo ratón movía de un lado a otro, al tiempo que escuchaba con ansiedad el ruido de tripas procedente del disco duro» («El misterio y el absurdo», OBJ: 111). Los personajes de Millás tienden a verse a sí mismos en el ordenador, a proyectarse en su máquina, «un medio que encarna nuestras ideas y expresa nuestra diversidad» (Turkle, 1995: 41). El actual *ser multimedia* piensa y actúa de un modo *tecnologizado*, o sea, intervenido por las tecnologías:

Las palabras son como las teclas de un ordenador; las pronuncias con la punta de la lengua o las golpeas con la yema de los dedos, da lo mismo, y aparece en la pantalla de la memoria un directorio de colchas, de relojes, de pasillos o de vasos, que son los diferentes pedazos de tu biografía. («Biografía», CUE: 196)

Recapitulando, el primer paso natural ha sido dar forma humana y comprensible a lo extraño tecnológico; el segundo, convencernos de que ha cambiado la estructura de la mente humana y de que se han problematizado las relaciones con el entorno y los demás en contacto con las tecnologías emergentes, con la propia identidad y el propio cuerpo. No obstante, «parece menos amenazador imaginar la mente humana como más cercana a una máquina diseñada biológicamente que pensar en la mente como un procesador de información que sigue instrucciones» (Turkle, 1995: 157). El tercer paso alberga una duda: ¿es posible la inteligencia artificial? La cultura del simulacro crea nuevas realidades y seres para la pantalla, representaciones de la realidad, de su estética, de su orden y de su inteligencia cada vez más perfeccionadas⁸⁶. Quizá no estamos tan lejos de poder crear entes que encarnen cualidades humanas, con un

⁸⁶ Para un repaso del desarrollo histórico de las *inteligencias artificiales* en la ficción —partiendo de la Galatea de Pigmalión— y en la realidad —estatuas egipcias, máquinas de cálculo, automáticas, robots— *vid.* McCorduck, 1991.

«comportamiento “que se parece al vivo”», «que parece intencional» (207). ¿Qué ocurrirá cuándo esos objetos inteligentes se incorporen a nuestra cultura?⁸⁷

Un alumno del taller sobre el relato breve pregunta si la escritura predictiva de los móviles podría en el futuro completar textos enteros y no solo palabras, como ahora. ¿Qué clase de textos?, digo yo. Cosas cortas, dice él, que a partir de una frase mía el ordenador escribiera un cuento, quizá un guion de cine. [...] Pienso, dice él, que utilizando una cantidad equis de algoritmos, al ordenador le sería posible crear desde ahí una trama de tres o cuatro folios. Yo creo, interviene otro alumno, que las grandes obras de la literatura, en cierto modo, se escribieron al dictado. [...] Lo difícil es dar con las primeras frases. («Embarazo», 2014h)

Escribe Nuria Amat que al redactar esa *trama de tres o cuatro folios* el ordenador se comportaría «como la máquina esquizofrénica por excelencia del loco literario» (1994: 120). Aunque el ordenador no puede firmar como autor el escrito generado, sino que es el lenguaje el que hablaría por él, se cumplirían algunos requisitos mínimos para que lo consideráramos literatura, como es el de la coherencia: igual que los textos atribuidos a los *locos literarios* (125). Para Jesús Camarero, en cambio, «el ordenador carece de sensibilidad y no es heurístico. Carece de creatividad». Su trabajo es superar constricciones y rentabilizar logros, «no fabricar objetos únicos por su belleza» (1997: 224-225). Sea como sea, en el capítulo 4 daré más detalles sobre cómo los personajes de Millás se enfrentan a los objetos de la vida artificial, y también a los robots o cíborgs, y qué problemas se plantean: «Quizás la idea de una máquina inteligente, una máquina que puede implicar a personas en una conversación con sentido, sea lo que constituye la

⁸⁷ El estadounidense Raymond Kurzweil, científico de los considerados *utópicos*, escribe en su libro *La singularidad está cerca* que, según el crecimiento exponencial de los ordenadores, acabarán igualando y superando en inteligencia a los seres humanos. En su opinión, nadie puede predecir qué ocurrirá desde ese momento, denominado por él *transhumanista* (vid. 2005). «La tecnología ya no se pone al servicio del perfeccionamiento del ser humano sino que pasa a formar parte del propio ser, de la propia persona» (Marín, 2012: 40) en una perfecta fusión «del hombre con la máquina», «paso natural de la propia evolución» (51). Este asunto es examinado por Margaret Boden en su libro *Inteligencia Artificial y hombre natural* (vid. 1984).

amenaza psicológica real» (Turkle, 1995: 194). Ya hemos visto que el ordenador parece situarse en la frontera entre el hombre y la máquina.

La memoria y los referentes simbólicos compartidos

En la obra de Millás los personajes principales están en permanente conflicto con la realidad extramental, expuestos al simulacro y otras circunstancias mediáticas, y casi siempre escindidos, inadaptados y expulsados al margen⁸⁸. ¿Dónde encuentran refugio a esta lacerante situación? En gran medida, en la memoria, «for better and often for worse, the genre of our time» (Birkerts, 2008: 3)⁸⁹.

Intenta protegerse a cualquier precio de las acometidas de la realidad. Y esta incapacidad que ahora le impide aceptar como propia la actual experiencia le conduce una y otra vez desordenadamente a ese sucedáneo de la experiencia que es la memoria. (VIS: 51)

El hombre *multimediatizado* actual procede a la reunión de los fragmentos importantes de su biografía para hallar una explicación que le dé sentido: es una de las preocupaciones posmodernas por excelencia, como ya se ha explicado. Pero su labor no es sencilla, como explica Millás a su entrevistadora: «Habitualmente creemos que la memoria sirve para descubrir cosas, y es mentira: la memoria sirve para encubrir» (Cabañas, 1998: 105), porque «no evoca sino lo inútil, lo que no tiene claves, imágenes fijas sin argumento» (CER: 116). En el proceso de recuperación de las piezas de lo vivido aparecen más dificultades. Continúa Millás: «La memoria la heredamos, gran parte de las cosas que recordamos creyendo que son recuerdos propios son recuerdos ajenos que hemos incorporado como

⁸⁸ Esta coyuntura, según Irene Zoe Alameda, convierte al personaje tipo de Millás en *antihéroe*, «es un *outsider* porque no encuentra su lugar» en el mundo (2000: 109); «en ese choque violento con lo adverso del medio se rinde y se siente defraudado», y de ahí surge «el desengaño [...] y su rencor gratuito contra el mundo en general» (107).

⁸⁹ Algunas de las aportaciones más relevantes sobre el recuerdo, la memoria y la búsqueda de la propia identidad en las novelas de Millás son los ensayos de Inge Beisel (*vid.* 1995, 1999).

propios» (Cabañas, 1998: 105). Piensa el escritor que nos creemos esa herencia ficticia:

Me viene a la memoria la escena de *Blade Runner* en la que los replicantes observan las fotos de sus padres falsos, de sus hermanos falsos, de sus abuelos falsos, al tiempo que construyen una historia familiar falsa (todas lo son). Sospecho desde hace algún tiempo que todos nosotros, también usted, lector, somos replicantes que ignoramos nuestra condición. Nos han dotado de unos recuerdos falsos, de una biografía artificial, para que no nos demos cuenta de la simulación. (MUN: 203-204)

En esta amalgama de imágenes y recuerdos se sumerge Millás para dar forma a sus creaciones, pues intuye que allí se esconde la esencia de lo que somos: «Vivo con la impresión de que algo me fue arrebatado en un tiempo remoto. Escribo para recuperarlo» (Escobedo, 2011: 90)⁹⁰. Los hábitos sociales y otros estímulos externos presionan «para que recordemos determinadas cosas», declara Millás en otra entrevista, pero sobre todo recordamos «lo que nos han ido diciendo los otros, a lo largo de los años, de nosotros» (Basualdo, 1990: 2).

Me explicó que la memoria es una especie de cárcel en la que no se ven más allá de los muros que la cercan y que él estaba haciendo un túnel en el patio trasero de esa cárcel para salir a otros paisajes que también pertenecían al recuerdo, pero por los que estaba prohibido transitar a causa de los hábitos sociales. («Ella había perdido la cintura», PRI: 225-226)

A Millás le parece que «todos recordamos cosas que no nos han pasado. Una parte importante de nuestra memoria es implantada. Es nuestra parte de replicantes» (Escobedo, 2011: 90), declara en alusión a la película *Blade Runner*⁹¹.

⁹⁰ «Memoir begins not with event but with the intuition of meaning» (Birkerts, 2008: 3). «Behind the chronological accumulation of happenings, of this following year after year, I discerned the possibility of hidden patterns, patterns that, if unearthed and understood, would somehow explain me —my life— to myself» (4-5).

⁹¹ Dirección: Ridley Scott; guion: David Webb Peoples y Hampton Fancher | Novela: Philip K. Dick; año: 1982; nacionalidad: estadounidense.

Por eso hay que llegar más lejos, hasta la etapa infantil, en la exploración del pasado, como certifica Millás en una entrevista:

La infancia es muy importante para conocer lo que somos. Esos son los años en los que uno construye la subjetividad que nunca se acaba de construir y donde las vivencias emocionales y la percepción del mundo comienzan a darte el sentido de lo que eres. En la infancia es donde se encuentran los momentos decisivos para entener lo que has sido. (Busutil, 2007: 20)

Eso sí, no es esta una visión objetiva ni verdadera del pasado⁹², sino básicamente nostálgica y muy poderosa —«Las imágenes originadas en la infancia tienen una fuerza tremenda. Nos las llevamos a la tumba» («Sobre el panículo adiposo», ART: 85)—, lo que revela «la ineptitud o impotencia del sujeto para definir coherentemente el mundo y una aceptación de que la realidad debe percibirse más como se presenta al deseo y la imaginación que a la razón» (Navajas, 1993: 110). Al reunir esas experiencias del pasado y devolverlas al presente, se conforma un mundo falsificado, un simulacro acogedor que funciona como guarida: «Toda memoria es selectiva: escoge para sí lo que más intereses le puede producir» («Introducción a la novela policíaca», 1981a: 9)⁹³. Para la nueva estética cibercultural, «el tiempo aparece como una entidad dúctil sobre la que imprimir la conciencia del narrador» (Navajas, 1996b: 28). Muy revelador al respecto es el siguiente extracto de *Papel mojado*:

⁹² Hutcheon introdujo el concepto de *metaficción historiográfica* en los estudios sobre posmodernidad. Pensaba que los hechos de la historia solo podían conocerse a través de «its textual traces: documents, archives, but also photographs, paintings, architecture, films, and literature» (1988: 75), un magma discursivo de verdades relativas y provisionales que dependen del contexto y la subjetividad (2002: 59-88). E igual que la historia, el discurso ficcional, pues ambos constituyen «systems of signification by which we make sense of the past» (1988: 89).

⁹³ A este tipo de narración Urdanibia la llama *desasosegada*, aquella en la que «siguiendo el relato autobiográfico, y con grandes dosis de autoironía, se utiliza la literatura con cierta carga terapéutica» (2003: 69). Con el enfoque de la escritura como cura se estudia la novela millasiana *El mundo* en Clark, 2010. Sobre el cruce entre lo novelesco y lo autobiográfico en la escritura de Millás reflexiona Natalia Vara (vid. 2008).

La vida suele ser un mosaico de ausencias, un vacío que yo no he sabido tapizar adecuadamente. Sin embargo, en ella, ese vacío parecía no existir o, en todo caso, sus contenidos se renovaban con un caudal que parecía provenir de la memoria. (TNC: 373)

La literatura de las nuevas tecnologías audiovisuales no ignora el pasado, pero es un pasado irreal —perceptible con el deseo y la imaginación, desde una mirada ingenua— que toma cuerpo —se culturiza— en el presente «en un territorio ficcional, poblado de códigos fantásticos del cine y la literatura» (Gie Koh, 2011: 148): «Mientras le observa rememora —utilizando una técnica cinematográfica— algunos instantes de su vida amorosa» (VIS: 198). Además del cine y la literatura, el *territorio ficcional* del pasado también está poblado de referentes musicales y televisivos, adonde Millás y sus personajes escapan de la realidad, territorio cuya expresión se basa en un «léxico mundial de imágenes, de música y de iconos» (Klein, 2001: 201). De esta forma, unos *objetos estéticos* determinados sirven de horizonte referencial y facilitan la identificación emocional entre los individuos de una misma época (Calles, 2011: 167).

En la estética cibercultural se producen obras basándose en antecedentes no únicamente literarios. Por ejemplo, los personajes de *Visión del ahogado* están «enganchados» a los textos de los boleros, asegura Millás, «aunque uno se resista más que otro a ese tipo de formación» (Beilin, 2004: 71): «no me obligues a aceptar que es imposible vivir fuera del repertorio emocional de las canciones y películas de nuestra adolescencia» (VIS: 149). La identidad de estos caracteres está montada sobre «unos modelos absolutamente irreales de comportamiento existencial y amoroso», concluye Millás en la entrevista (Beilin, 2004: 71):

Durante los últimos años no hemos vivido nuestra vida, sino que hemos imitado la de los otros [...]. El cine y las canciones nos han proporcionado unos modelos de comportamiento que no guardaban ninguna relación con nuestras circunstancias. Y nosotros hemos ido por ahí, como idiotas, inventando un pasado intenso y doloroso. [...] Por eso evito identificarme con las canciones que antes escuchábamos; porque no hablan de ti, ni de mí; porque no hablan de nadie seguramente. (VIS: 210)

Los personajes de la novela, ante la ausencia de valores y pautas de comportamiento, se fijan en el imaginario popular para definir sus identidades (Kakuk, 2006: 25). Toda la obra de Millás está repleta de referencias musicales, cinematográficas y televisivas. En el siguiente extracto de *Papel mojado* la identificación emocional entre sujetos viene de nuevo del mundo de la música:

Conseguí dormir hasta las cuatro de la tarde. A esa hora otro soltero inconsolable, que ocupaba un apartamento contiguo al mío, llegó del banco en el que trabajaba y [...] puso un disco de Simon y Garfunkel. Si algo puede hacerme llorar en este mundo, son las canciones de ese dúo adolescente. Soy una roca, soy una isla, decían los tabiques en inglés mientras yo me incorporaba en castellano aturrido por el sentimiento y destrozado por la vida, por la mía y por la de los demás, que todo era un desastre breve y contingente, pero atronador y en fin... (TNC: 394)

El cine norteamericano, sobre todo el de la primera mitad del siglo XX, tiene también una notable presencia en el mundo de Millás. La percepción del entorno en el tiempo presente puede adoptar una particular apariencia, deudora de la imagen cinematográfica, que enmarca la exposición de temas psicológicos:

Si cierro los ojos, puedo ver dentro de mi cabeza una calle iluminada por farolas de gas. La calle está dentro de mí, pero yo también estoy dentro de la calle y ambas cosas son posibles de forma simultánea. El cine ha reproducido muy bien la atmósfera moral de las farolas de gas, cuya luz, paradójicamente, es una gran generadora de tinieblas. (MUN: 121)

La escena remite a los modelos estéticos del cine negro apoyándose «en situaciones bien conocidas y codificadas en la tradición fílmica» (Peña-Ardid, 1999: 183). Porque está basada en tal tradición, la estética puede estar marcada por la ausencia de color: «parecía de una película en blanco y negro, que eran las únicas que le gustaban a mi madre» («Los muertos salen por la mañana», 1993a) o «Cuando salí a la calle, la realidad era toda en blanco y negro. Comprendí que el resto de mi vida sería así, a dos colores, como un sábado de la adolescencia» («Era ella», CUE: 53). Es lógico, pues la afición al cine le viene a Millás desde la infancia: «A mí siempre me ha gustado disfrutar del cine a las cuatro de la tarde, que es la

hora a la que solía ir cuando era pequeño» («Simetría», PRI: 59). Los recuerdos de entonces, fragmentados, pueden tener forma, color y argumento cinematográfico:

A veces, también tengo recuerdos de una infancia francesa, y en ésta, en lugar de judío, soy huérfano; creo que me parezco mucho al niño aquel de *Los cuatrocientos golpes*, de Truffaut, al que al final se lo tragaba el mar. La infancia francesa la recuerdo en blanco y negro, mientras que la norteamericana tiene los tonos de aquella hermosa película titulada *Érase una vez América*. («Vidas paralelas», 1994d)

Del mismo bagaje cinéfilo procede el repertorio de actrices de Hollywood que pueblan la memoria de Millás: «Me recuerda usted a una foto que vi de Greta Garbo en un supermercado. Llevaba unas gafas parecidas» (PRI: 118) o «Cuando llegamos a la habitación sucedió un prodigio: todo se volvió en blanco y negro. Me acordé de una película antigua de Jeanne Moreau, en la que sucedía una escena parecida» («Era ella», CUE: 52). Situaciones y escenas anteriormente vistas en las películas emergen en determinadas circunstancias del presente para confundir los límites entre realidad y ficción:

He visto muchas veces en las películas esa escena en la que una azafata se dirige al pasaje y pregunta si hay algún médico a bordo. [...] En una película que vi de pequeño, un médico, al dar un masaje al corazón a alguien que estaba a punto de morir, le rompía tres costillas. Pero lo hacía por su bien. Y en el cine, a las mujeres que pierden los nervios, les dan una torta o dos. («Me habría gustado ser médico», CUE: 71)

En efecto, «la nueva narrativa propone una nueva concepción del realismo en cuanto que le preocupa la representación de referentes simbólicos colectivos» (Anastasio, 2009: 215). Estos referentes no son gratuitos en la obra de Millás, sino que suelen ir cargados, como creo haber justificado, de un sentido narrativo. En otros casos su mención pone de manifiesto el origen audiovisual de los conocimientos de la sociedad actual: «Yo, del jurado, la verdad, sólo sé lo que sale en las películas norteamericanas, aunque si tenemos en cuenta que [...] he visto varias veces *Doce hombres sin piedad*, se podría considerar que tengo un máster» («El jurado no cala», 1995j) o «En las películas históricas de buenos y malos, a las

que debemos parte de nuestra educación sentimental, el malo actuaba como el coronel Hogg con la población civil. Y lo odiábamos» («Éticas y proteínas», 2003a).

Conocer el código de referencias culturales se convierte en primordial para asimilar la literatura de las nuevas tecnologías: «Quien haya visto *Los Intocables* comprenderá perfectamente lo que quiero decir» («La muerta», 2001e). Con guiños como este el escritor hace cómplice al lector, «que identifica los elementos, objetos o productos que se citan y los relaciona con coordenadas de lugar, tiempo y estatus social sin necesidad de más datos» (Marín Malavé, 2011: 271), algo que también logra con alusiones irónicas que en todo caso explicitan la repercusión de lo audiovisual como discurso cibercultural.

Dentro de la narración sucede algo parecido, pues «los personajes que están familiarizados con ese código ocupan una posición preferente en el contexto cultural de la novela por encima de los que están al margen de ese código» (Navajas, 1996b: 127)⁹⁴. Es decir, definen mejor la personalidad al demostrar su conciencia de mediatización. De cara a la recepción del lector, se hace necesaria una cierta competencia en la praxis audiovisual para facilitar la decodificación del mensaje narrativo y por tanto la comprensión. Así es en el caso de la música popular y el cine americano, pero también en el de la televisión:

Recordé una escena de un programa infantil de la tele en el que el muñeco animado intentaba explicar al público la diferencia entre dentro y fuera. Ahora estoy dentro; ahora estoy fuera, decía saliendo y entrando de un recipiente. («Fantástico», ARC: 352)

Cuando yo nací, no había las posibilidades que la ingeniería genética brinda a los padres actuales; si no, seguro que con lo que me quería mi madre me habría sacado más alto y con los ojos azules y el pelo un poco rubio, como el niño de ese anuncio de jabones, creo, o de papel higiénico, no sé, o quizá de compresas, da lo mismo. («El progreso», ARC: 255)

⁹⁴ Por ejemplo, el inspector de *Papel mojado* «será un lector modelo, por estar acompañado del bagaje enciclopédico necesario para resolver la trama policiaca y realizar la redecodificación, que agrupa los indicios que se iban presentando en la novela de manera dispersa y contradictoria» (Martínez Latre, 1987a: 12). La idea procede de la *cooperación interpretativa* de Eco (vid. 1999).

Partiendo de referencias televisivas Millás da un paso más. Hace que los diferentes formatos televisivos —telefilme, documental— maten la psicología de las relaciones de sus caracteres. El lector debe estar familiarizado con ellos para advertir cómo se siente el narrador con su esposa y con su amante en el siguiente articulo, ya que son relaciones de diferente naturaleza:

Si con Teresa se sentía en el interior de un documental sobre la naturaleza, con Asun, la amante, tenía la impresión de hallarse dentro de una película, de un telefilme más bien, donde el argumento era siempre previsible y complaciente. («Pasiones venéreas», CAD: 22-23)

Tuvo la impresión de haberse salido de telefilme, que era el territorio de la amante, para entrar en el documental sobre la naturaleza, que era el de la esposa. Aquella confusión de géneros, pensó, presagiaba lo peor desde el punto de vista del desorden sexual en el que se sentía instalado a pesar suyo. (27)

Asimismo, a este código cultural compartido se incorporan «las fotografías de la prensa diaria», que «forman parte del álbum de familia de una sociedad» (SOM: 12). Los individuos de una época o de un país determinado se reconocen en ellas como parte de una historia común y en permanente crecimiento⁹⁵. Esta *memoria o conciencia colectiva* les ayuda a constituirse individualmente, por pertenencia, a pesar de que cada una de las fotos «se refiere a un suceso agotado e irrecuperable: se trata de una verdad arqueológica» (DES: 64). Una a una, las imágenes intervienen para conformar la imagen de la persona: «Me pidió que le enseñara fotos y yo saqué varios álbumes que resumen mi vida. Para otras cosas no soy especialmente ordenada, pero con las fotos he llegado a tejer una suerte de

⁹⁵ El presente tecnológico supone un reto extra para el escritor, que escribe para un lector cada vez más preparado —más documentado— y a quien le sorprenden pocas cosas; el efecto *shock* se ha hecho previsible (vid. Navajas, 1996a). Es el resultado de la globalización de las tecnologías de la comunicación, de la omnipresencia de la información y las imágenes. Luis Goytisolo, en su discurso en la Real Academia, ya anunció que los lectores estaban «cada vez más familiarizados con representaciones de la realidad antaño totalmente fuera de su alcance» (1995: 18-19). Goytisolo hablaba de las fotografías, es cierto, al hilo del nuevo enfoque que antes habían propuesto Barthes (vid. 2011) o Benjamin (vid. 1990, 2008), pero es fácil ampliar esas preocupaciones a la televisión o Internet, porque «para viajar en el siglo21 no haría falta un desplazamiento físico, sino buena conexión a internet» (Calles, 2011: 522).

manía destinada al futuro» («Ella está en todas partes», PRI: 186). En efecto, el álbum fotográfico personal hace las veces de espejo:

A lo largo de toda mi experiencia fotográfica, y coincidiendo siempre con los acontecimientos más importantes de mi vida, se puede observar a una niña que ha ido creciendo al mismo ritmo que yo y que me mira con impertinencia desde una esquina de las fotos. [...] Solo sé que me observa, a veces con afecto, pero casi siempre con cierta tristeza, como me contemplaría la parte más amarga de mí misma. (187-188)

Como un álbum de fotos o como un «mero disco duro» («Viaje a Japón», VID: 336-337) se comporta nuestra memoria, ya habituada a la visión fragmentada: «te tengo en fotos y en película archivada dentro de mi cabeza» (DOS: 188). ¿De qué otra manera podríamos recordar? Desde luego, no rememoramos el pasado en bloque y cronológicamente, sino de forma parcial, «por eso colocamos la memoria en el mundo, anotamos cosas en libros, en pedazos de papel, incluso en el dorso de la mano» (Norman, 1990: 88). Tras la revolución tecnológica, conservamos la memoria privada en archivos digitales audiovisuales y en formatos físicos como cedés, deuvédés y similares, «que incluyen objetos, personas, vivencias, viajes, fiestas familiares y correspondencias privadas» (Echeverría, 1995: 139). Las colecciones personales engordan la memoria de la humanidad, en una ingente aglomeración de datos almacenados en memorias artificiales externas y públicas. Por esta razón, «la construcción de interfaces cómodas, rápidas y sencillas para acceder a esa memoria electrónica [...] tiene una relevancia económica y social indudable» (1999: 111).

¿Para qué mantener fresca y activa la memoria si toda ella está almacenada en algo que un programador de sistemas ha llamado «la mejor y más grande biblioteca del mundo»? ¿Y para qué aguzar la atención si pulsando las teclas adecuadas los recuerdos que necesito vienen a mí, resucitados por esas diligentes máquinas? (Vargas Llosa, 2012: 210)

El ámbito de lo privado está cada vez más en red, formado por archivos virtuales y un sistema de enlaces:

Al darse la vuelta, su mirada tropezó, como en tantas ocasiones, con el ordenador de Manuel, pero esta vez cedió a la tentación de encenderlo. Revisó las carpetas del procesador de textos, en busca de una novela que no halló, aunque descubrió un proyecto para una serie de televisión. También revisó los Favoritos de Internet sin encontrar ninguna rareza estimulante. Una vez más, se movía por las intimidades de Manuel como la cajera de la película por el piso de la anciana muerta. (LAU: 119)

Va en aumento el hábito de utilizar «bases de datos y motores de búsqueda para resolver cualquier situación que demande tener acceso a cualquier tipo de información», lo que «está contribuyendo a que reorganicemos el modo en que recordamos las cosas» (Pablo Cristóbal, 2014: 270)⁹⁶. En la actualidad, Internet y nuestro ordenador funcionan como memorias de referencia, con las consiguientes ventajas: «Cuando rebusco en mi propia memoria hechos o pensamientos archivados tiempo atrás, aparecen llenos de cosas con las que no los guardé. [...] El ordenador, en cambio, me devuelve las cosas tal cual» («Memoria y asco», ALG: 269-270)⁹⁷. Esas *cosas* a las que se refiere Millás son los obstáculos de las costumbres sociales pero también las vivencias e impresiones añadidas con el paso del tiempo. En cualquier caso, en la *cultura de la simulación* global y el auge tecnológico, el espacio cibernético se corona como el perfecto refugio *multimedia interactivo* ante la desapacible realidad extramental.

⁹⁶ El teórico *apocalíptico* Sven Birkerts sostiene que los nuevos dispositivos electrónicos acabarán alterando y atrofiando la memoria y toda la mente humana. A corto plazo, asegura que disminuirán la capacidad retentiva de los lectores (*vid.* 1999: 175-182).

⁹⁷ Cfr. con el futuro recreado en el capítulo 3 de la 1ª temporada de *Black Mirror*, «Tu historia completa» (título original, «The Entire History of You»; dirección: Charlie Brooker y Brian Welsh; año: 2011), donde a los humanos se les ha implantado un microchip que hace las veces de ultramemoria, a la que acceden para recuperar recuerdos y usarlos a su antojo, indagar en el pasado con nostalgia o repetir las imágenes por el mero disfrute del espectáculo o el morbo. «La memoria es para vivirla» es el eslogan con el que se promociona este dispositivo.

3 | Nuevas formas de comportarse y relacionarse

La televisión es la única ventana de casa que no lleva cortinas. _ Fernando IWASAKI

Una parte importante del universo temático de Millás se concreta en la obsesión por la pesadilla, que a menudo entronca con la amenaza de lo siniestro freudiano⁹⁸. Es sintomática la reseña que hace de uno de sus referentes literarios:

Carver no se limita a observar y reproducir esos aspectos de la vida cotidiana, sino que los traspasa con una mirada que ilumina las zonas menos visibles de la realidad. Así, frente a esas escenas domésticas o esos sucesos [*sic*] mínimos que constituyen su material temático, el lector sufre una suerte de *extrañeza inquietante* que proviene de un lado del relato que no se deja ver. («Gestos de la vida urgente», 1987: 20, cursivas del autor)⁹⁹

Lo cotidiano es sometido al análisis desde una extrañeza que no es sino agudización de la percepción. En el día a día la presencia de los objetos tecnológicos ha propiciado consecuencias en los hábitos de conducta y en los procesos mentales y sensitivos. Y en la cúspide, Internet, que, al generar nuevas

⁹⁸ Sigmund Freud dio forma al concepto de *lo siniestro* (*Das Unheimliche*, 1919) para designar todo lo que provoca angustia o «inquietante extrañeza», si partimos de la traducción francesa (*l'inquiétante étrangeté*). Proyectó su teoría sobre «El hombre de arena», cuento del escritor romántico E. T. A. Hoffman, donde encuentra todos los matices de *lo siniestro*: lo que extraña, lo no familiar, pero también lo misterioso e íntimo, lo que está entre la vida y la muerte, los miedos y deseos reprimidos que salen a la superficie, lo que se recuerda o revive bruscamente, etc. Con el paso del tiempo Millás ha potenciado «una visión del mundo que por su naturaleza bien pudiera calificarse de siniestra, si por ello entendemos lo mismo que describía Freud, es decir, esa impresión de estar frente a algo que es simultáneamente familiar y ajeno» (Turpin, 2009: 195).

⁹⁹ Raymond Carver, escritor estadounidense, cultivador de la estética literaria denominada *realismo sucio*. Es conocido por sus libros de cuentos: *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?* (1976), *De qué hablamos cuando hablamos de amor* (1981) o *Tres rosas amarillas* (1988).

realidades y conectar a millones de personas en todo el mundo, está «cambiando la forma con la que pensamos, la naturaleza de nuestra sexualidad, la forma de nuestras comunidades, nuestras verdaderas identidades» (Turkle, 1995: 15).

En este tercer capítulo voy a analizar los contenidos temáticos en la obra de Millás que estén relacionados con la presencia y el uso de las nuevas tecnologías en el entorno doméstico como espacio para las relaciones sociales y comunitarias, como lugar de experiencia sexual y afectiva en red y como ámbito privado e íntimo.

Los objetos nos llaman

La experiencia con lo tecnológico en las casas no siempre ha sido la misma, sino muy diferente en la era pretecnológica:

En la posguerra, estos apagones [de luz] tenían gracia, porque no había tele ni neveras eléctricas, no había nada (hasta la radio era de galena), de modo que la oscuridad reinante permitía la creación de una televisión interna. Los niños de aquellos años deben más a la oscuridad que a la luz, pues cuando el pasillo se llenaba de fantasmas, la cabeza se llenaba de ideas, y la casa, con todas las velas encendidas, olía a catacumba. Todo eran ventajas narrativas. («Dios nos ampare», 2001g)

Es evidente que la tradición oral de historias contadas junto al fuego han dejado paso a los nuevos medios, que «interrumpieron tan familiar modo de comunicarse» («Introducción a la novela policíaca», 1981a: 15). En su método de análisis, Millás, como Carver, demuestra que es capaz de trascender los gestos automatizados para alcanzar las zonas oscuras de la realidad, donde subyacen los sentimientos encontrados del hombre, y así lo declara en una entrevista: «A lo mejor sólo buscamos resolver nuestra relación con lo cotidiano, presuntamente inofensivo; asomarnos a la cara oculta de esa realidad, a la parte de atrás, para descubrir su mecanismo y sus trampas» (Abad, 2011: [s.p.])¹⁰⁰. Millás se afana en

¹⁰⁰ Desde los años 20 el canon mimético-realista no se sostenía «ante la crisis general de orden epistemológico que marca la entrada en la modernidad: el conocimiento absoluto ya no es posible y,

encontrar el significado en las cosas cercanas e insignificantes y en las situaciones «familiares y tranquilizadoras, para ver qué pasa por debajo de ellas cuando se cubren de pronto de una atmósfera de amenaza», revela en una entrevista (Font, 1994: 31)¹⁰¹. Aplica una visión escéptica, curiosa o asombrada, como adelanté en el capítulo 2, necesaria en un instante concreto para producir una sensación de distancia y extrañamiento con respecto a lo habitual cotidiano y alcanzar una especie de lucidez: es la «liberación del objeto del automatismo perceptivo» a la que se refería el formalista ruso Víktor Shklovski con el término *ostranenie* (Ródenas de Moya, 2009: 279)¹⁰²: «Hay pocas cosas que impresionen tanto como sentirse excéntrico respecto al mundo que nos rodea» (TNC: 22), escribe Millás en el prólogo «Paredes membranosas».

Otra táctica habitual de Millás es recurrir a la inquietud que provoca la siniestra sensación de lo familiar-ajeno o de lo vivo-muerto a un tiempo, para

en su lugar, la ambigüedad y la incertidumbre se imponen. Proceso del que no quedarán ajenas las expresiones artísticas y, consecuentemente, la narrativa» (Bermúdez Martínez, 2002: 24). Para Ben Kenson, esta crisis lleva al creador a proponer un cambio en el *statu quo*; no se aliena, pero le atrae lo desconocido y trata de satisfacer su deseo (2004b: 32). Planea salir de sí mismo y ahí se produce la transformación (*vid.* Csuday, 2003, 2006).

¹⁰¹ Similar tratamiento tiene un antecedente en las vanguardias, época de eclecticismo y deseo de novedad, y por tanto de negación o deconstrucción del arte clásico. Un ejemplo es el ya mencionado futurismo, iniciado por Marinetti (*vid.* nota 25), que postuló que la belleza del nuevo mundo debía hallarse en los atributos de los nuevos objetos, señalando directamente a la máquina y al resto de «artilugios de la industrialización» como valores en sí mismos y representantes de la nueva sensibilidad (Torrent Escaplés, 2008: 34). En este contexto vanguardista adquirieron sentido las propuestas *antiestéticas* de Ramón Gómez de la Serna, quien, por ejemplo en *El rastro*, se interesó por «el objeto espontáneo, crudo, plástico, cínico, abundante, irónico, animoso ante la muerte y bastándose a sí mismo» (1998: 87). El escritor madrileño «experimentó la misma comezón de desconfianza [que Millás] respecto a lo próximo y engañosamente familiar: armarios, baúles, espejos, habitaciones cerradas... El mundo de Ramón corresponde, sin embargo, a una visión infantil e inmadura de la realidad», mientras que «la sensación de Millás brota de un desarraigo más radical, sin edad definida» (Mainer, 2005: 291).

¹⁰² El origen de su teoría se halla en el manifiesto «El arte como artificio», de 1917, en el que cifra como finalidad del arte la captura del «*devenir del objeto: lo que ya está "realizado" no interesa para el arte*». Además, «el acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado» (Shklovski, 1978: 60, cursivas del autor). Así, al volver desconocido lo conocido, se obliga al pensamiento a renunciar al reconocimiento automático que forma parte de nuestros hábitos perceptivos. El ejercicio de extrañamiento puede extrapolarse a la recepción de las obras literarias sobre el lector.

dibujar una realidad alternativa, porque «lo siniestro es lo familiar, ya lo decía Freud» («¿Qué le pasa al butano?», 1995a):

Cuando entró en su apartamento tuvo la impresión de que reinaba allí una paz siniestra. Un rayo de sol entraba por la ventana alcanzando el respaldo de una silla. Olía a caldo. Encendió el televisor y le quitó el sonido. Luego se dejó caer sobre el sofá. No estaba ligado sentimentalmente a aquel espacio, a aquellos muebles. Todo le era a la vez ajeno y familiar; ajeno por la evidente hostilidad que cada uno de los objetos mostraba hacia él, pero familiar porque esos objetos formaban parte de su historia, como el olor a caldo o la compañía muda del televisor. (DES: 94)¹⁰³

Los objetos y muebles del apartamento forman parte de la historia personal de cada uno y es donde el hombre se reconoce. Son fetiches de la nostalgia del pasado, y en ellos se halla fragmentada la memoria. La colección o acumulación de esos objetos-fetichismo ayuda a encontrar de alguna manera el sentido de lo que el ser humano es. Por el contrario, deshacerse de ellos conlleva la destrucción:

Durante años, me rodeé de fetiches a través de los cuales me prolongaba o creía prolongarme. Hoy daría cualquier cosa por vivir en un espacio vacío. Los objetos me espían, escuchan mi respiración y absorben parte de mis energías, de mi vida. Llevan años haciéndolo sin que yo lo advirtiera. Estoy en ellos, sí, pero en la medida en la que no estoy en mí. Cada vez que desaparece un objeto, desaparece una parte de mí por ese sumidero invisible por el que se va la vida. («El coleccionista», ARC: 800)

La estrategia general de Millás es estar atento al entorno para «captar lo que hay de fantástico en medio de tanto mutismo. No se trata de una dimensión mágica ni nada de eso, sino de algo profundamente irreal, quizá terrible, que anida en el silencio gris que nos constituye» («Plomo», CYP: 308). En el siguiente texto

¹⁰³ Para Eugenio Trías, «lo siniestro constituye condición y límite de lo bello. En tanto que condición, no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera, presente en la obra artística. En tanto que límite, la revelación de lo siniestro destruye *ipso facto* el efecto estético. [...] Es a la vez cifra y fuente de poder de la obra artística, cifra de su magia, misterio y fascinación, fuente de su capacidad de sugestión y de arrebatos» (1988: 17).

comenta la imagen de una mujer que ejecuta el gesto cotidiano de asomarse a la nevera y explora las «calidades extrañas» de lo familiar y lo doméstico:



Una llamarada procedente del interior de la nevera congela la imagen y crea un juego de sombras y luces en el cuerpo de la mujer y en la zona del suelo donde tiene los pies [...]. La luz es tan potente que sugiere, más que la existencia de una bombilla, la de una divinidad. Yo soy el que soy, le está diciendo alguien a la anciana desde el fondo del incendio. En otras palabras, que había ido a por un yogur y va a volver con una revelación que intentaba pasar inadvertida en esa atmósfera de cotidianeidad reinante. Empeño baldío. Imposible pasar los ojos sobre la imagen sin sentir una sacudida de extrañamiento. («¡Cuidado!», 2014f)

La creación literaria es para Millás una «forma de conocimiento o metáfora de la realidad» (Cuadrat Hernández, 2009: 71), y para llevar a cabo su cometido ha de hacer estallar los automatismos, tanto los de comportamiento como los de memoria, practicar el «minimalismo de lo cotidiano», como se ha comprobado en el ejemplo anterior. Para «comprender analógicamente el mundo a través de lo pequeño o doméstico» el primer paso es centrar su atención en los objetos y atribuirles un poder que aparentemente no poseen. Partiendo de lo anecdótico se abordan temas de mayor calado. En «¡Cuidado!» podríamos hablar de la divinidad de lo irreal o fantástico aplicado a la luz de la nevera; otras veces, el poder es la facultad para comunicarse:

Los calcetines, los zapatos, el reloj o el cepillo de dientes son más interactivos que la televisión interactiva, y nos mandan oscuros mensajes de desdicha o felicidad, como el canario, que se pone a cantar al escuchar un grifo. Si me apuran, entre un cepillo de dientes muy usado y un pájaro, hace más compañía el cepillo de dientes, incluso dentro de la jaula. («Objetos», ALG: 218)

Estos cuadros son «aparentemente frívolos y circunstanciales» pero permiten a Millás «glosar una idea o un hecho de actualidad a partir del flanco más singular y menos tópico del asunto» (Gracia Armendáriz, 1995: 18): por ejemplo, la imposibilidad que a menudo demuestran los personajes para experimentar una vida real plena —falta de trascendencia y de interacción social, si me valgo de las dos últimas citas—. La relación que establecen «con el entorno vital puede definirse, según el caso, como obsesiva, perturbada, maniática, fóbica, paranoica o esquizofrénica, pero nunca como plenamente armónica» (Kunz, 2009: 245). Quizá por eso buscan el significado oculto tras los objetos de su entorno, que usan para conformar una identidad propia. Los objetos nos llaman, piensan estos personajes.

Incluso las emociones se proyectan en los objetos, y en especial en los tecnológicos, que se integran como analogías o metáforas que articulan determinados sentimientos: «Hace meses llegué a sentir cierta pasión por el microondas, sobre todo cuando advertí que era muy útil para secar urgentemente las camisas o las playeras» («Televisión», ALG: 184). Al final, lo cotidiano doméstico —objetos, dispositivos tecnológicos y medios audiovisuales— gana en visibilidad, y objetos y acontecimientos que ya eran visibles se revalorizan en este nuevo discurso de las nuevas tecnologías —en el que, curiosamente, no hay distinción de género en el personaje¹⁰⁴—. Ganan en protagonismo, valor

¹⁰⁴ El psicólogo austriaco Ernest Dichter trasladó el psicoanálisis de Freud al estudio de los hábitos caseros y de compra del consumidor: la casa es una «cueva aterciopelada» en la que el poder está en manos de la mujer y en la que las «herramientas eléctricas» o electrodomésticos se van multiplicando como «presencia simbólica masculina» (Dichter, 1970: 133 y ss.). En su opinión, representan las habilidades y competencias del hombre, pues le proporcionan una sensación de omnipotencia. Los textos de Millás no reflejan esta relación de poder hombre-mujer, ni siquiera hay división genérica en el trato con las tecnologías del ámbito doméstico, sino más bien igualitaria y extensiva, y además naturalizada, características de la nueva masculinidad, plural e integradora de nuevos ámbitos, que construye Millás (para la representación genérica en Millás *vid.* Cordone, 2000; Mainer, 2009; Álvarez, 2012; y Johansson, 2013). No obstante, Rita de Maeseneer escribió lo

argumental, poético y dramático, y se sitúan al mismo nivel que las historias: «Intenté recordar el programa de televisión de la noche, pues no es raro que utilicemos los electrodomésticos, incluso si están apagados, para organizar grandes dramas, pero no encontré nada especial» («Viva la coherencia», 1997d).

Es un «amor disfuncional» (Vásquez Rocca, 2007b: 88) el que los caracteres llegan a profesar hacia ciertos objetos, no a todos: «los individuos quieren relacionarse con la tecnología que les hace sentir cómodos y que refleja sus estilos personales» (Turkle, 1995: 54). La aceptación o el rechazo tiene que ver con que se detecte un patrón familiar que sobreviva en el producto, «un detalle evocador que recordará a los usuarios un artículo similar, de uso semejante» (Vásquez Rocca, 2007b: 88). En el caso de los electrodomésticos, el narrador millasiano mantiene con ellos una relación hostil: «no estoy acostumbrado a que los aparatos se pongan de mi parte en situaciones difíciles» («Una cuestión de carácter», ART: 36). La causa de las desavenencias es que los considera independientes y por tanto incontrolables: «La lavadora, por ejemplo, me devora los calcetines; la nevera se pone a rugir como una moto a las horas más intempestivas de la noche» («Televisión», ALG: 184). Lo impredecible de su comportamiento supone un cierto desequilibrio mental para un temperamento obsesivo como el del narrador-personaje en el que Millás se desdobra en sus textos, una personalidad hipocondriaca que responde a la descripción que líneas atrás delineaba Marco Kunz, «de identidad cambiante y dudosa» (Valls, 2009: 174). El siguiente texto prueba su desconfianza ante la aleatoriedad del funcionamiento de los objetos tecnológicos que pueblan las casas:

siguiente con respecto al cuento «Una carencia íntima» (PRI): «Con el riesgo de ser sexista, una se podría preguntar qué hombre se entretendría en sacar al polvo o a qué ser masculino le va a llamar la atención el que los azulejos del cuarto de baño están un tanto descuidados y requieren por tanto una limpieza a fondo?» (De Maeseneer, 1997: 65). Sin entrar a valorar las anteriores palabras, y dejando abierta la puerta a futuras investigaciones en las que el espacio casero como lugar de trabajo adquiriera connotaciones para la nueva masculinidad, considero que es de mayor pertinencia e interés para mi estudio analizar el contexto de la casa bajo el enfoque de lo familiar y lo ajeno, con el prisma del extrañamiento, como vengo haciendo.

A mucha gente le parece una condena vivir bajo la amenaza de la muerte. Pero hay sucesos tan ciertos como ella e igual de pavorosos. Todos sabemos, por ejemplo, que un día la lavadora se estropeará e inundará tu cocina y la del vecino. [...] También está escrito que el coche te dejará tirado. Y que el microondas dejará de funcionar. Y que al llegar ese momento aciago no encontrarás en cajón alguno la garantía del aparato, ni el teléfono del fabricante, nada. [...] Tan verdad es esto que te digo como que el ordenador sufrirá un colapso la única vez que no hayas hecho una copia de seguridad.

Así las cosas, no entendemos por qué se habla tanto de la muerte y tan poco de las averías. Muchos preferiríamos morirnos antes que enfrentarnos a la reparación de la nevera. [...] No estamos preparados para afrontar la propia muerte, es cierto [...], pero tampoco nos enseñan a plantar cara a la agonía de los electrodomésticos ni a los achaques de la cisterna del retrete o del calentador del gas, que en el fondo son un reflejo de nuestros achaques. («Averías», ART: 196)¹⁰⁵

«Nuestra cultura desecha la muerte y la oculta», escribe María Jesús Casals Carro, «pero no es capaz de prescindir de los artefactos sobre los que hemos construido nuestras existencias» (2003: 86). También Millás reconoce en una entrevista que «cada día estamos más pegados a utensilios, artilugios y aparatos de muy avanzada tecnología que, igual que nos facilitan la vida, nos abren a nuevas vulnerabilidades» (Marín Malavé, 2011: 98). Son precisamente las *nuevas vulnerabilidades* las que interesan a Millás, siempre atento a la realidad circundante. Porque, «si no funcionan los sistemas tecnológicos y los sistemas

¹⁰⁵ En la modernidad se imponía una teleología surgida del utopismo romántico: había «confianza en la victoria final, [que], unida a los conceptos de temporalidad, progreso, futuro, hizo posible que la vanguardia se convirtiera en un proceso heroico desde el cual se proyectaba un trascendentalismo teleológico, dispuesto a superar tradiciones y paradigmas culturales» (Fajardo Fajardo, 2001: 72). Pero los 60 marcaron el agotamiento del proyecto: «La vanguardia sirvió al poder para que este impulsara entre las clases altas, y sobre todo las medias, la idea de apertura y libertad, de antipuritanismo y hedonismo popular controlado. En este punto, la teleología vanguardista estaba acabada, aniquilada, controlada» (88). En la posmodernidad, sin idea de temporalidad ni ideal teleológico, se impone el pluralismo, «simulacro social donde se cree que todos pueden escoger autónomamente su propia tabla de salvación» (180). Ya no hay conclusión ni teleología, considerada «a mode of “totalizing” representation» (Hutcheon, 2002: 59). El futuro se compone de infinitas bifurcaciones aleatorias, en ocasiones cíclicas; no hay previsión de final, y por tanto surge la incertidumbre —la contingencia— característica de la época actual.

sociales que los sustentan» se cae la nueva realidad (Echeverría, 1999: 132)¹⁰⁶. La arquitectura del espacio tecnológico es muy inestable, de ahí el riesgo. Por eso la visión que Millás tiene de los electrodomésticos nunca es inocente. Siempre hay ambigüedad, nunca son simples objetos inertes con una utilidad concreta, y ni siquiera cuando dejan de transmitir es un silencio limpio e intrascendente:

Hay días en que la realidad no comunica nada. No habla. [...] Vas a la cocina para ver si te dan un poco de conversación los electrodomésticos, pero ni siquiera hablan entre ellos. El ruido de la nevera, que hasta ayer era un canto dirigido a seducir al microondas, no es más que el eco de un motor mal ajustado. La licuadora [...] es un trasto que no quiere saber nada de ti. [...] Hay en todo una solidez excesiva, como si durante la noche hubieran plastificado el universo para hacerlo impenetrable. («Nada», 1990b)

La nueva ágora pública

En la cibercultura no se concibe la existencia sin depender de los electrodomésticos. Entre todos los aparatos, el narrador millasiano siente predilección por las tecnologías audiovisuales, especialmente por la televisión: «Es, de todos mis electrodomésticos, el único sobre el que tengo alguna autoridad. Los demás hacen su vida» («Televisión», ALG: 184). También por la radio, que, como la televisión, depende de él, «de su voluntad o de su capricho» (VOL: 63). Pero hay más motivos para el favoritismo: los medios audiovisuales son el nexo con el mundo exterior: «Contempló sucesivamente el teléfono, la radio y el televisor. Cada uno de estos objetos le conectaba con el mundo, con el afuera»:

¹⁰⁶ Para Zygmunt Bauman «la presencia misma de capacidad tecnológica [...] “problematiza” aspectos del mundo que de otra manera no se considerarían “problemas”». Y esto sucede porque la tecnología «considera al resto del mundo como su “entorno”: una fuente de alimento, de materia prima para someterla a tratamiento tecnológico» (2009: 213). Según una idea de Ulrich Beck, Bauman afirma que hemos pasado a la «“sociedad de riesgo”, donde la lógica de producir riqueza gradualmente queda desplazada por la lógica de evitar riesgos [...] que resultan del propio desarrollo tecnoeconómico» de la presente *modernidad líquida* (228).

Recuerdo haber hurgado en los intersticios íntimos del mineral de plomo buscando voces que procedieran de Marte o de la Luna. A ratos se colaban en el auricular palabras extranjeras y la excitación era la misma que si me hubieran lanzado un objeto incomprensible desde alguna dimensión paralela. («Voces», 1999h)

Es decir, «uno necesita creer que hay grietas en la realidad por las que se accede a formas de vida superiores». En el relato homónimo de Cheever¹⁰⁷, «La radio triste», ocurre al revés, la mujer que posee esta extraña radio se deprime porque comprueba «que las vidas que le rodean son tan estériles como la suya» («La radio triste», ART: 98). No es lo habitual en la obra de Millás, donde la radio es un estímulo temático o, por su gran difusión, «un símbolo de la cultura de masas» (Gie Koh, 2011: 108). En *Volver a casa*, por ejemplo, la radio es un punto de encuentro fundamental entre los dos hermanos:

Esa emisora ha sido el cordón que nos ha mantenido unidos a lo largo de todos estos años en los que hemos permanecido tan ausentes el uno del otro. En el reverso de esta cuartilla te indico el punto justo del dial por si quieres cogerla esta noche y hacerme compañía. (VOL: 41)

Al igual que la radiofónica, la emisión televisiva se compone de «representaciones de la vida pública específicamente elaboradas para los hogares» (Echeverría, 1995: 13). Lo público está siempre presente en las casas gracias a la televisión: «me conectaba a ella como quien se conecta a una fuente de energía y mis sentidos se embrutecían al instante poniéndome a cubierto de toda la carga sentimental, existencial y laboral que se anudaba en mi pecho como una bola de angustia». A pesar de que Millás tacha la programación televisiva de «clase de horror», sí aprecia la posibilidad que brinda al individuo, por su ubicuidad, de

¹⁰⁷ John Cheever, escritor estadounidense. «El mundo según Cheever —el mundo que se alza al otro lado de las puertas para siempre cerradas del Paraíso— es el mundo de hombres y mujeres urbanos y suburbanos. Un mundo donde puede vislumbrarse— a través del lente ambarino de un vaso con whisky hasta el filo de sus bordes— ¡el horror! ¡el horror! con radiano instalado bajo la superficie aparentemente tranquila de una piscina bajo la luz de la luna» (Fresán, 2002).

sentirse «unido a la colectividad» («Televisión», ALG: 184), de refugiarse en alguno de los canales y paliar con esto la soledad:

De súbito, observando aquel concurso, se sintió por primera vez en muchos días ligado a la colectividad. Imaginó la gente en sus hogares, sentada frente al televisor, familias con niños y animales domésticos, pero también hombres y mujeres solos, encerrados en un pequeño apartamento, atentos a la peripecia del concurso, solidarios con los concursantes, y Juan sintió que formaba parte de aquella comunidad de intereses. (VOL: 79)

La televisión es dócil; la pantalla simplemente nos mira con discreción, incluso apagada, durante el todo el día. Quizá por esa razón, poco a poco le hemos ido dando libertad total para que se propague en nuestros espacios cotidianos: ya no es necesario salir de casa para verla ni dedicarle una «habitación apropiada», pues los televisores se distribuyen por todos los rincones de la casa: cocina, sala de estar, comedor, dormitorios, etc. Por lo tanto, «ya no hay marcadores espaciales físicos (puertas, escalinatas, tickets, trajes especiales, etc.) ni simbólicos (actitudes especiales, diferencias, devociones, etc.) que separen el espectáculo que emerge del vídeo de cualquier otro espectáculo» (Munari, 1996:111) de los que acontecen en el mismo ambiente doméstico o al otro lado de la puerta de entrada. La instancia televisiva se fortalece y «se hace cada vez más “interactiva”, su usuario ya no es un simple espectador, sino que puede intervenir activamente, por medio de mandos a distancia, cámaras de vídeo, etc., en la elaboración de representaciones que aparecen en su vídeo» (113).

El principal problema es que sujeto y objeto se confunden, ya lo analicé en el capítulo anterior, porque los aparatos tecnológicos adquieren vida propia y privilegios y provocan el asombro del narrador o su incomodidad. También ocurre con el teléfono, sobre el que se forja una particular desconfianza: «el teléfono poseía un grado de individualidad peligroso; podía sonar inoportunamente y acercarle una voz no deseada o un mensaje fatal» (VOL: 63). Millás lo explica:

Verán, desde que a los ocho o nueve años vi aquel primer teléfono sobre la mesilla del cuarto de estar de la casa de mis padres, tuve la fantasía de que un día el teléfono sonaría

y preguntarían por mí. Mi madre, extrañada, me pasaría el aparato y una especie de divinidad, desde el otro lado del hilo, me revelaría una verdad fundamental. Yo colgaría el teléfono, me volvería hacia mi familia y les confirmaría que Dios existía o que no existía, alternativamente, y que todo estaba permitido o todo prohibido, alternativamente. («Una amputación invisible», OBJ: 33)

En cualquier caso, el teléfono es un servicio que no desvirtúa la igualdad en las relaciones personales, como sí ocurre con la televisión o la radio. El teléfono hace posible desde el principio una relación simétrica entre dos interlocutores, que adoptan el rol de emisor y receptor de forma sucesiva, interactiva —se produce un *telediólogo*—, simultánea —en tiempo real— y privada (Echeverría, 1999: 50). La televisión, por contra, requiere por lo general de la contemplación pasiva del telespectador, que apenas puede intervenir, pese a que, como apuntó Munari, no ha dejado de desarrollarse la interactividad desde la invención del mando y el teletexto: formas de participación activa, grupos de contacto, etc. Pero en el fondo, «su identidad no responde a determinada política comunicativa, sino a otra estrictamente comercial: obtener la mayor cantidad de espectadores la mayor cantidad de tiempo posible» (González Requena, 1994: 4).

En cualquier caso, el espacio televisivo es «el ámbito social que más se asemeja en la actualidad al ágora clásica» (Echeverría, 1994: 23), pues reúne a miles de individuos frente a las pantallas¹⁰⁸. Encender la televisión y contactar con la fuente de información a distancia nos convierte automáticamente en *seres multimediatizados*: «Se dice pronto: todos los habitantes de un país narcotizándose a la vez, y con la misma variedad de estupefaciente. Familias al completo atrapadas en la pasividad que producen las drogas hipnóticas¹⁰⁹, todas de espaldas a la vida» («Voz de alarma», 2012b). Ya podemos decir que los medios de comunicación de

¹⁰⁸ De Kerckhove defiende la televisión en una entrevista para la revista *Muy Interesante* porque «necesitamos compartir la misma información y de la misma manera en algunos casos. Bill Moyers, un presentador estrella de la televisión americana, ha dicho que la televisión es “la mente pública”. Es una idea muy interesante. Provee el mismo contenido simultáneamente, o sea, que es la mente que envuelve y contiene a un público determinado cuando dicho público está viéndola. Ningún otro medio consigue este efecto» (Martos, 2000: [s.p.]).

¹⁰⁹ «La imagen puede ser el nuevo opio del pueblo», opina Marc Augé (Aguilar, 2007: [s.p.]).

masas cumplen las «tres funciones sociales básicas: una función informativa, una función simbólica y una función de esparcimiento», según el sociólogo Lefebvre (citado en Echeverría, 1994: 51), por lo que, sin salir de casa, por medio de la observación, se puede ser un ciudadano activo. Lo público —lugares de encuentro, escaparates de tiendas— ha invadido el ámbito privado, la vida doméstica, en forma de «pantalla comunal» («El informe», 2016i): «El guiñol televisivo amplía, mejora y perfecciona las celebradas “relaciones interpersonales”: cosa muy diferente [...] es que contribuya a desarrollar la individualidad» (Echeverría, 1994: 47)¹¹⁰.

En efecto, en esta nueva ágora los productos comerciales y los espectáculos de todo tipo han reemplazado a los conocimientos intelectuales o científicos. Vacías de valores, las sociedades modernas establecen relaciones entre personas más abstractas y despersonalizadas (Echeverría, 1995: 192-193). A pesar de que se fomente la sociabilidad, el individuo con *telepresencia* no es inmune a la soledad: «Un día arrojé el aparato a la basura porque me pareció que un soltero con tele es dos solteros» («Viva el silencio», ART: 29). Bien es cierto que para Millás la soledad no siempre es negativa, según confiesa en una entrevista: «Existe la soledad como conquista, esa que es absolutamente indispensable como fundamento de una identidad no enajenada» (Cabañas, 1998: 108), y que la clave, como sugiere en *Cerberos son las sombras*, puede ser encontrar «el punto medio entre la soledad y los otros» (CER: 9). Pero la soledad no deseada, la que es impuesta, supone «una amputación no visible, pero tan eficaz como si te arrancaran la vista y el oído» (SOL: 112), y que puede llegar a provocar el ya comentado estado de enajenación y ansiedad¹¹¹.

¹¹⁰ El filósofo alemán Jürgen Habermas estudió la relación entre *esfera privada* y *pública* a lo largo de la historia, habitualmente contrapuestas. La primera se asocia desde la *polis* griega a lo familiar y la dominación paterna; la segunda, al debate y a la opinión, vinculados a la resolución democrática de los conflictos sociales. Por tanto, la intromisión de los medios de comunicación —y propaganda— en la vida ciudadana es una amenaza para el sistema en forma de *publicidad manipuladora* (vid. 2006: 209 y ss.).

¹¹¹ Según Alan Wallis, el narrador de *El desorden de tu nombre* «sufre de un nivel de ansiedad parecido al del protagonista», quien se dedica a huir de su soledad durante el transcurso de toda la

En el tiempo presente, podemos decir que las nuevas tecnologías —en especial la televisión, los teléfonos móviles, Internet y las redes sociales— no han hecho sino potenciar la sensación de lejanía respecto al mundo. Escribe Millás en el mensaje de despedida tras una conversación en línea con sus lectores en *ElPais.com* que «por primera vez lo he hecho desde mi casa, desde mi ordenador. No he tenido que ir al periódico, como en ocasiones anteriores, lo que da una idea de cómo avanza la tecnología y de lo solos que nos vamos quedando» (2008)¹¹². Los personajes millasianos, incluso rodeados de las más modernas tecnologías, suelen quedarse solos, vacíos de identidad, incomunicados con respecto a los demás y aquejados de superficialidad e inautenticidad. Disponer de numerosas opciones de interrelación no implica ejercitarlas. Las novelas *La soledad era esto* y *Dos mujeres en Praga* son pruebas más que evidentes de lo que podría llamar la *soledad en línea*: «No es raro que lo que más deseamos esté al lado mismo de nosotros y, sin embargo, no sepamos cómo acceder a ello. Personas que duermen juntas viven a miles de kilómetros» («La acera de enfrente», ART: 169). Millás detecta un grave conflicto de falta de comunicación y desafecto¹¹³; en sus obras «esta no relación conduce inexorablemente al suicidio, la aniquilación, la nada»

novela (2008: 205). Para una definición millasiana de soledad según *La soledad era esto*, vid. Friedman, 1997; y Maurel, 2006, con respecto a la *Trilogía de la soledad*.

¹¹² «Entrevista con Juan José Millás. Ciclo *Qué leer: Los objetos nos llaman*», *Cultura: Entrevista digital*, 14 de noviembre de 2008. En web: <www.elpais.com/edigitales/entrevista.html?id=4469> [Accedido: 3/03/17]

¹¹³ «La soledad, la angustia y el miedo que pueblan las páginas de *Cerberos son las sombras*, son síntomas claros de lo que Bajtín denomina monologuismo y que resumen la paradoja de la incomunicación del hombre moderno» (Ardavín, 1997: 77). En el mismo asunto profundiza Dorde Cuvardic García (vid. 1999). Bajtín detectó el discurso novelesco *monolingüe*, cercano al discurso poético, que es «incontaminado (creado para la ocasión), insolidario [...], autosuficiente, artificioso y artificial» (Garrido Domínguez, 2008: 245). Este tipo de discurso responde a una intención concreta: una visión del mundo centrada en el «concepto de escritura como lenguaje de la ausencia» y «de signo psicoanalítico» muy presente en la novelística de Millás —sobre todo en la *Trilogía de la soledad* (DES, SOL, VOL)— (Cabañas, 2009: 146-147), pero también en muchos escritores del siglo XX desde Carmen Laforet hasta Carmen Martín Gaité como «rescate frente al silencio y al abismo que rodean al hombre contemporáneo» (Cara, 1996: 224). Los personajes de Millás se hallan «aislados, prisioneros de sí mismos, al tiempo que no cejan de ensayar estrategias que los vinculen con la realidad exterior» (Casas, 2001: 33), ocasionando un «desdoblamiento del sujeto poético», la «autoficción del yo» (Casas Baró, 2009: 134).

(Lezana Odriozola, 1989: 61-62). O al desdoblamiento, como adelanté en el apartado «Pensamiento enajenado» del capítulo anterior y estudiaré en profundidad en el próximo.

Para Jean Baudrillard la pantalla del ordenador no actúa como un espejo en el que el individuo se reconoce; estamos en el *estadio vídeo*. No hay interacción directa, «son miles de personas que se encuentran solas ante su pantalla», pues «en Internet el refuerzo del aislamiento es mayor, atendiendo al diseño de la interfaz y a las dinámicas de navegación *on line*» (Zafra, 2008: 86). Por sus características, la interfaz «ofrece una oportunidad única para la gente cuya manera principal de relacionarse con el mundo se da a través de la intuición, las impresiones visuales y el movimiento» (Rodríguez Ruiz, 2002: [s.p.]). Para el *ser multimedia* «solo existe un explorar digital de la pantalla» (Franke, 1995: 70), que accede a la ciudad global, pero que tiene muy difícil la comunicación con el otro.

El interfaz vídeo sustituye toda presencia real, hace superflua toda presencia, toda palabra, todo contacto, solamente a favor de una comunicación-pantalla cerebro-visual: acentúa por tanto la involución en un microuniverso dotado de todas las informaciones, del cual ya no hay ninguna necesidad de salir. Nicho carcelario con sus paredes-vídeo. (Baudrillard, 1996: 35-36)

En la era de la comunicación electrónica el individuo es sobre todo espectador; y porque los ciudadanos se interrelacionan a distancia existe Internet y las nuevas tecnologías audiovisuales. Estamos ante un nuevo modelo comunicativo que precisa de una red de relaciones privadas indirectas, a distancia, para existir. Por ejemplo, Millás banaliza la naturaleza del correo electrónico, describiéndolo como una «fantasía informática según la cual escribes una cosa en tu ordenador y aparece en el de un señor de Buenos Aires» («La utilidad de los nuevos objetos», 2001a). En cualquier caso, a diferencia de la televisión, Internet sí supone una puerta para conectar al usuario con el mundo: «lo que nos ha facilitado

la vida el correo electrónico no tiene precio» (2001)¹¹⁴, responde Millás en una entrevista virtual en *ElPais.com*.

El modelo comunicacional obliga a los individuos a recluirse en sus reductos domésticos a cambio de darles la posibilidad de que se conviertan en «agentes sociales activos» (Echeverría, 1999: 167). Como parte del proceso de comunicación multidireccional, el usuario pierde identidad en favor de una personalidad escindida que le representa mientras establece contacto, por ejemplo, en un chat: «Tertulia practicada en la Red, donde no debes emplear los puntos, ni las comas, ni los acentos, ni la sintaxis, para que no te tomen por un psicópata» («La utilidad de los nuevos objetos», 2001a). Es decir, «las relaciones de amistad no se establecen» en Internet «mediante presencias corporales y coincidencias en determinados recintos», observa Javier Echeverría, «sino por interconexiones telemáticas mediante representaciones digitales tecnológicamente construidas» (1999: 271).

Ha cambiado radicalmente el tipo de relación social: no es posible la presencia física —ya no hay reunión sino interconexión— y los motivos de encuentro tienen más que ver con una ocupación o actividad común o con las afinidades personales, de gustos o de carácter:

Odio a la humanidad en su conjunto y a los individuos que la componen uno a uno. [...] Así que ayer, dando vueltas por Internet como un gato enjaulado, caí en un chat de gente jodida, como yo, y lo primero que advertí es que había más misántropos que misántropas. Me pareció sorprendente porque si alguien tiene motivos para detestar a esta maldita raza son las mujeres. («Lengua podrida», 2013e)¹¹⁵

Según el filósofo Alejandro Piscitelli, «lo digital y lo computacional nos brindan una analítica de las relaciones abstractas virtuales» (citado en Fajardo

¹¹⁴ «Entrevista con Juan José Millás», *Cultura: Entrevista digital*, 2 de abril de 2001. En web: <cultura.elpais.com/cultura/2001/04/02/actualidad/986233453_986233535.html> [Accedido: 3/03/17]

¹¹⁵ «La cancelación de la distancia espacial, medida por el alcance de la acción humana —la hazaña en ocasiones aplaudida, aunque cada vez más lamentada de la tecnología moderna— no ha sido equiparada por la cancelación de la distancia moral, medida por el alcance de la responsabilidad moral, aunque deberían ser iguales. La cuestión es cómo lograrlo» (Bauman, 2009: 253).

Fajardo, 2001: 115). Y eso es exactamente lo que se propone Millás en parte de su obra. Su *otro yo* virtual —«en la Red me hago llamar Billga o Gates, alternativamente, para parecer más digital» («Doce años», 1999d)— sale a Internet como si circulara por una ciudad, «siguiendo un código de señales y direcciones previamente conocidas» (Echeverría, 1999: 165), y se topa con la urbe digital¹¹⁶:

Entré en la Red a esa hora de la madrugada en la que el insomnio se convierte en remordimiento, y tras callejear sin rumbo por las zonas del ocio y la cultura [...] tropecé con un grupo de gente que hablaba de nada con un virtuosismo envidiable. Había quienes, como yo, se habían levantado temprano y quienes no se habían acostado. [...] Nos hablábamos, pues, desde distintos horarios y desde estaciones del año diferentes. («Doce años», 1999d)

Al poco tiempo, Billga se fija en Sonia Segunda, quien le llama la «atención por su formidable simpleza»; la trata con deferencia, para no «poner al descubierto mis insuficiencias tecnológicas, mi poca hombría virtual». Su intención es «atraer a la realidad analógica a una mujer digital», «quedar con ella en algún sitio», hasta que ella desvela que solo tiene doce años de edad: «Me quedé helado esperando la llegada de la brigada anticorrupción cibernética, pero no llegó, de modo que salí de Internet a cien por hora y cerré el ordenador de golpe».

Billga y Sonia Segunda son avatares o *imágenes sociales virtuales*, tema que, en relación con la identidad, desarrollaré más adelante. Parten del aislamiento físico de la persona pero entablan relaciones mucho más complejas con otras representaciones de la red: «Si nuestra cultura ya no ofrece una moratoria adolescente, las comunidades virtuales sí la ofrecen. Nos dan el permiso de jugar, probar cosas» (Turkle, 1995: 257). Ya lo hemos comprobado en «Doce años»: el adulto y el niño juegan y se sitúan en una realidad artificial, desarrollando «nuevas dimensiones de autodomínio» (258). En la vida real hubiera sido más difícil que se produjera este tipo de encuentros entre personas de tan dispar edad. Millás usa

¹¹⁶ Al respecto de la ciudad virtual en el ejemplo de San Junipero, *vid.* nota 41.

este tipo de efectos para «provocar nuestra reflexión sobre cómo el mundo real se ha convertido en un juego de simulación» (91). En los últimos tiempos, apenas hay diferencia entre realidad real y simulacro¹¹⁷. El narrador cae en una página web en la que aparece una habitación muy parecida a la suya:

Estaba equipada, como la mía, con muebles de IKEA, de ahí, cavilé, su parecido. Pero tenía, como la mía también, en la pared de la derecha, una ventana a cuyo paisaje te podías asomar con un par de movimientos del ratón. Preferí permanecer quieto, a ver si se escuchaba una respiración, un roce, una tos, algo que delatara otras presencias, además de la mía. En ese momento visitábamos la página dos personas. Resultaba un poco violento saber que te encontrabas a solas con un desconocido. A ver si se manifiesta, me dije, y separé la mano del ratón. Mientras esperaba, alguien entró y salió como el que abre una puerta y echa una ojeada. Pensé que la otra persona [...] permanecía, como yo, al acecho. Pasado un rato, tomé de nuevo el ratón y me dirigí a la ventana. Lo que vi me estremeció. Al otro lado había una calle idéntica a la que se ve desde la ventana de mi dormitorio analógico. («Habitaciones», 2010a)

El articuento «Habitaciones» es una muestra de que el narrador-personaje millasiano no alberga un sentido de pertenencia a Internet, quizá porque el autor forma parte de una generación que demuestra una menor versatilidad comunicativa en red (Crystal, 2002: 197), algo comprensible si tenemos en cuenta que Millás es mayor que el propio Internet. En la mayoría de los ejemplos de sus textos, los miembros de la comunidad no se reúnen por el sencillo placer de la compañía o la conversación, sino que siempre parten de un vacío que tratan de llenar desesperadamente y recurren a la sociabilidad y la teatralización: «al representar escenificamos nuestros viejos conflictos en nuevos escenarios,

¹¹⁷ Al describir las nuevas realidades, ya comenté en el capítulo 2 que la realidad se estructura como la red Internet. Millás fue más allá, al sugerir que «quizá la red sobre la que se sostiene la realidad es pura retórica. La realidad no necesita sostenerse sobre ninguna red: ella es la red» (DOS: 116). En este punto es muy pertinente el visionado de la película *Open Windows* (dirección y guion: Nacho Vigalondo; año: 2014; nacionalidad: española). En la mayor parte del metraje se observa la acción a través de la pantalla del ordenador del protagonista. No solo está conectado a Internet: la interfaz reúne en multipantalla el constante flujo de imágenes procedentes de cámaras de vigilancia, webcams y teléfonos móviles a las que tiene acceso y que dan forma visual a la *realidad-simulacro* de la ficción cinematográfica. He aquí el juego de imágenes, cámaras y pantallas sobrepuestas, ojos que todo lo ven, que también asoma en el próximo articuento, «Habitaciones».

recreamos nuestro pasado en una repetición infructuosa» (Turkle, 1995: 253). El trasvase es inevitable entre lo público y lo privado, entre lo social y lo íntimo:

El ordenador es en realidad una sucursal de la cabeza. Las infidelidades que se cometen con él no son menos fantásticas que las que se cometen con los sueños. El problema del ordenador es que, a diferencia de la cabeza, sí puedes entrar en él y espiar las fantasías que ha tenido tu cónyuge en las últimas horas o en los últimos años. Eso es lo que debería estar prohibido: entrar donde no se debe y violar la intimidad del cibernauta, que no se mete con nadie, excepto consigo mismo. («Sucursales», 2002l)

Los medios tecnológicos —Internet especialmente, pero también la televisión— exteriorizan la escena doméstica sin el más mínimo pudor, hacen explícita la intimidad de los usuarios —a menudo convertidos en participantes—, y ese es el precio a pagar por estar conectados en la sociedad actual. Con el fin de la distancia, se acaba también «la era de la interioridad, subjetividad, significado, privacidad y vida interior». No tenemos defensa posible ante el avance de la «nueva era de obscenidad, fascinación, vértigo, instantaneidad, transparencia y sobreexposición» que comienza (López Cedeño, 2013: 23)¹¹⁸.

En los ordenadores personales hay suficientes datos para saber de alguien, «los últimos sitios por los que has pasado, lo último que has hecho, lo que has imaginado», declara el propio escritor (Lugo, 2016: [s.p.]). Es «tu cabeza fuera de ti», explica Millás, y ahí está la desprotección, porque estando lejos de nosotros nuestro ordenador-cabeza puede llegar a ser víctima de la indiscreción de los que nos rodean: «Si pudiéramos entrar en la cabeza de las personas con la facilidad que se entra en el ordenador, el mundo que nos rodea no se mantendría en pie» (Estalella, 2003: [s.p.]).

¹¹⁸ En una entrevista a *El País*, el apocalíptico Nicholas Carr sostiene que «todos los pasos que damos *online* se convierten en información para empresas y Gobiernos. Y la gran pregunta a la que tendremos que contestar en la próxima década es qué valor le damos a la privacidad y cuánta estamos dispuestos a ceder a cambio de comodidad y beneficios comerciales. Mi sensación es que a la gente le importa poco su privacidad, al menos esa parece ser la tendencia, y si continúa siendo así la gente asumirá y aceptará que siempre están siendo observados y dejándose empujar más y más aún hacia la sociedad de consumo en detrimento de beneficios menos mensurables que van unidos a la privacidad» (Celis, 2011: [s.p.]).

Sexo opuesto: amor y deseo

En el contexto cibercultural de superficialidad ética y estética (vid. Bauman, 2009), hay teóricos que no ven nada más allá del intercambio de simulacros: a la falta de profundidad en las relaciones y al declive de las emociones Fredric Jameson lo llama «el ocaso de los afectos» (1995: 30)¹¹⁹, en comparación a la «era de la ansiedad» modernista (31), de la emoción exteriorizada, en la que siguen instalados, paradójicamente, determinados productos: «Damián conocía el valor mediático de las lágrimas, incluso en una emisora de pago, pero las reprimió porque sabía que la audiencia de estos canales agradecía más el control de los sentimientos que su exhibición» (DLS: 163).

La *realidad-simulacro* no es corporal, como bien sabemos, tan solo de actuación, de ahí que sea más difícil determinar conceptos como el respeto, el amor y la fidelidad y resolver los problemas derivados de las relaciones cibernéticas (Turkle, 1995: 130)¹²⁰:

De vez en cuando, alguien se divorcia porque ha descubierto que su cónyuge mantenía una relación adúltera a través del ordenador. [...] Los jueces, en Estados Unidos al menos, han empezado a dar a las infidelidades virtuales el mismo valor que a las analógicas [...]. Antes, las mujeres buscaban el pelo de una rubia en la chaqueta de su marido; ahora les registran el correo electrónico en busca de un cabello virtual que confirme sus sospechas. («Sucursales», 2002l)

¹¹⁹ La posmodernidad representa el inicio de un dilema: «El fin de la mónada o del yo burgués tiene por fuerza que implicar también el fin de las psicopatologías de este yo», del «ocaso de los afectos», que lo es a su vez «de la expresión de emociones o sentimientos» (Jameson, 1995: 39).

¹²⁰ El protagonista masculino de *Her* (dirección y guion: Spike Jonze; año: 2013; nacionalidad: estadounidense) inicia una relación afectiva —¿virtual?— con el sistema operativo de su ordenador, encarnado en una voz femenina. Surgirán dudas e inquietudes en el trascurso del romance, cuestionando las emociones, los esquemas preconcebidos, las capacidades imaginativas, las limitaciones físicas/tecnológicas y las necesidades y los deseos reales/virtuales de dos seres que, perteneciendo a diferentes estatutos de realidad, pisan terreno ilusorio y desconocido.

En la realidad analógica el problema es de comunicación; el *ser multimedia* se siente incomunicado y entra en estado de enajenación en el que «el cuerpo es un mero objeto y el alma es inaprensible» (Lezana Odriozola, 1989: 72). En extensión, se produce la división entre el amor y el deseo: «en el amor, queremos tener, queremos conocer lo amado. Queremos minimizar la distancia», mientras que «al desear, queremos una otredad, alguien del otro lado que podamos ir a visitar» (Perel, 2013: [s.p.]). En las relaciones virtuales no es obligatorio a regresar a los mismos lugares, se permite la promiscuidad de las múltiples visitas¹²¹. En el amor del lado analógico, los resultados son previsibles y tienden a difuminar el interés por el otro y el sentimiento de asombro, a dificultar la comunicación y la comprensión. Hay una «tendencia cada vez más marcada en la actualidad hacia la estetización del amor y sus efectos; girando entonces la atención no hacia el sentimiento, sino hacia la forma en que se experimenta» (Calles, 2011: 698):

Le parecía mentira que, llevando treinta años casados, todavía se dieran entre ellos estas situaciones extravagantes. En cierto modo, era como vivir al lado de un ser misterioso, cuyas costumbres le despertaban la misma curiosidad que las de los protagonistas de los documentales sobre la naturaleza. («Pasiones navideñas», CAD: 20)

El individuo de la era actual ya no puede abstraerse de su *multimediatización* e intenta trasladar la naturaleza de la relación virtual a la médula de las relaciones en la vida real:

Cuando naufragó mi segundo matrimonio, supe que mi biografía amorosa había terminado. En el futuro podría tener historias más o menos intensas, pero en todas ellas habría un componente artificial, como de representación, difícil de conjugar con el grado de compromiso que, desde mi punto de vista, debe alimentar cualquier proyecto amoroso. («Ella está en todas partes», PRI: 183)

¹²¹ «El *dating*, las citas, es la forma que adquiere el cortejo en una economía basada en el consumo. [...] Se trata de una forma de cortejo definida por dinámicas de mercado», considera la ensayista estadounidense Moira Weigel en una entrevista en *CTXT* (Guzmán Bastida, 2017: [s.p.]).

En la era pretecnológica mantener una relación afectiva-sentimental implicaba tolerar en cierto modo la ausencia, el sinsentido y el vacío: «Nos enamoramos de aquel que habita al ser que uno ama. Lacan decía que el enamorado da algo que no tiene a alguien que no es» (Busutil, 2007: 22), confiesa Millás en una entrevista. Si el sujeto se resistía al sinsentido, como ocurre entre Julia y Jorge en *Visión del ahogado*, novela de finales de los 70, solo quedaba intentar «convertirse en amantes. Han comprendido al menos que a su edad no pueden ser enamorados» (VIS: 176).

La experiencia de la cibercultura, que sobreexpone a las nuevas generaciones a información continua e ingente, convertirá las relaciones amorosas y eróticas en una experiencia «personal y espontánea» (Navajas, 1996b: 100), de la que se espera una inmediata y total satisfacción¹²², como si de un producto de consumo se tratase¹²³. Así pues, la monotonía y la consiguiente frustración suele ser el desarrollo habitual de las relaciones actuales; el amor «se ha sumergido en el mar grisáceo y banalizado de la cotidianeidad» (Kalenic Ramšak, 2005: 132), mientras que el sexo se convierte «en un acto más de incomunicación, en manipulación del cuerpo ajeno» (Pérez Vicente, 2002: 242)¹²⁴. La manera que

¹²² «El valor de la diversión debe mantenerse fresco y renovarse constantemente, de maneras más atractivas, ya que necesita luchar contra la inevitable devaluación provocada por la familiaridad y el tedio; sólo pueden permanecer más tiempo aquellos otros que desarrollan una capacidad adictiva, pero en este campo las drogas y los artificios de alta tecnología hábilmente diseñados con la interminable oferta de juegos siempre nuevos presentan una ventaja considerable sobre los simples humanos» (Bauman, 2009: 204).

¹²³ «Para que haya citas», explica Weigel, «tiene que haber una cierta actividad de consumo, un elemento transaccional, que habitualmente implica que alguien le compre algo a alguien cuando ambos quedan para salir. Por tanto, la actividad está imbricada en la economía de consumo [...] Frases como *hard to get* o “estar en el mercado” reflejan cómo aplicamos el lenguaje de la economía a la vida sexual o amorosa. Se habla de optimizar una cita, del coste-beneficio de una relación. Son términos de mercado, cada vez más extendidos, en especial ahora que nos toca negociarlo todo en el terreno romántico» (Guzmán Bastida, 2017: [s.p.]). Para profundizar en la configuración del sistema de dominación en cuanto a género y sexualidad en clave marxista *vid.* Federici, 2015.

¹²⁴ Ken Benson analiza las escenas eróticas y de fetichismo de *No mires debajo de la cama*, que «nos muestra los mecanismos de una sociedad materialista en la cual no se quiere llegar a compromisos con el otro» (2004: 42). La generación de Millás está atrapada «en la contradicción entre moral tradicional y consumismo», a lo que el escritor valenciano responde con la «dialogicidad de la palabra» (Görling, 1994: 133).

encuentra Millás de escapar a las limitaciones deshumanizadoras es enriquecer las experiencias afectivas con teatralizaciones o rituales simbólicos de procedencia cibercultural que pueden o no ser compartidas por la otra persona:

Julio le sujetaba ya las manos a la espalda y la abofeteaba con cierto método. Su rostro se había transformado en el rostro de un hombre violento y vulgar, pero ella no sintió miedo, pues comprendió en seguida que todo era una representación. Su violencia, lejos de doler, evocaba fantasías antiguas jamás realizadas. Así, mientras Julio, entre insulto e insulto, le quitaba la ropa, ella empezó a fingir un daño cargado de placer y cayó al suelo cubriéndose los pechos con las manos, aparentando una vergüenza sumisa que parecía enloquecerle a él. Quién sabe dónde estoy, se dijo, gozando de la perspectiva de su propio cuerpo. Y comenzó a seguir dócilmente las indicaciones de Julio, mientras a la memoria le venían imágenes de una película de esclavas que atormentaron las noches de su adolescencia. (DES: 107)¹²⁵

Por encima de cualquier impedimento político, social o religioso, la nueva estética literaria se presenta como descalificadora del modelo convencional de amor, «por medio de la ironía y el sarcasmo» (Navajas, 1996b: 102), y defiende la «realización personal del sujeto» (103) en dos pasos: la liberación del deseo¹²⁶, como en el extracto anterior de *El desorden de tu nombre*, y la conversión del «medio erótico en una investigación de las zonas inexploradas del yo» (Navajas, 2002b: 21). Para alcanzar el objetivo se requiere un periodo de adaptación:

De vez en cuando lo abría, escuchaba los mensajes y me masturbaba excitado por toda aquella brutalidad provocada por la incomunicación de los seres humanos. Comprendí que el móvil era indistintamente un falo o un clítoris, pero cuando me di cuenta de que estaba entrando en esas dimensiones infernales del sexo de las que hacía tiempo que había logrado escapar, arrojé el aparato a la basura y volví a mi sexualidad habitual, que

¹²⁵ Brad Epps estudia cómo el desencanto desemboca en violencia en *Visión del ahogado* (vid. 2001).

¹²⁶ Es lo que proponen Deluze-Guattari en *El Anti Edipo* (vid. nota 84). Partiendo del psicoanálisis como teoría configuradora de la identidad y la representación, defienden la liberación del inconsciente, que entienden constituido fundamentalmente por el deseo, «de la represión, control y domesticación a que se ve sometido por la autoridad del psicoanalista, la lógica del sentido, el falocentrismo y el principio de realidad» (Bermejo, 1998: 277).

era una sexualidad, por entendernos, escéptica, descreída, una sexualidad para ir tirando.
(DOS: 161)

Las tecnologías interactivas pueden posibilitar nuevas modalidades de amor y erotismo como las que se han planteado en ejemplos anteriores: virtuales, a distancia, representacionales y fetichistas¹²⁷. El fetichismo es la «desviación sexual que consiste en fijar alguna parte del cuerpo humano o alguna prenda relacionada con él como objeto de la excitación y el deseo» (DRAE)¹²⁸. La única diferencia en el *fetichismo tecnológico* es que la atención se desvía del cuerpo o la ropa a los medios: «Desnúdate y métete en la cama. Y enciende la tele, para que parezca que lo hacemos por rutina» (ORD: 224). En esta tesitura, el teléfono móvil es el artefacto preferido por Millás. A la inmediata interacción que permite se añade la veneración por la voz, que se separa del resto y adquiere entidad propia: «una relación con una voz no es lo mismo que una amistad con un cuerpo entero. La voz es lo más inmaterial que poseemos, lo más tenue, quizá lo menos nuestro» («El espacio interdigital», OBJ: 116)

Telefoné al supermercado para hacer el pedido, pero una mujer respondió que aquello era una casa particular. Colgó lleno de palpitations: la voz había abierto en su memoria sentimental una grieta por la que comenzó a salir enseguida una aguja de gas. [...] Durante años había soñado que se encontraban en la calle, y ahora, en lugar de sus cuerpos, se cruzaban sus voces, pero la de ella tenía la densidad de un cuerpo. («La llamada», CYP: 193)

¹²⁷ Es decir, que la anunciada *crisis del romance* ante las nuevas tecnologías no es tal: «ese discurso de crisis naturaliza y expresa una cierta ansiedad sobre los roles de género. También sirve para naturalizar lo que había antes y presentarlo como ahistórico o bueno [...], como algo natural y atemporal», advierte Moira Weigel (Guzmán Bastida, 2017: [s.p.]).

¹²⁸ «El fetiche, para Freud, es aquello que obtura un resquicio intolerable, y hay motivos para afirmar que la sexualidad se ha convertido ahora en el fetiche más de moda de todos. El discurso que lanzó primero la noción de fetichismo sexual en gran manera se ha convertido en un claro ejemplo de ello. Desde Berkeley hasta Brighton, no hay nada más sexy que el sexo» (Eagleton, 1997: 110). Los protagonistas de *Tonto, muerto, bastardo e invisible* o *Lo que sé de los hombrecillos* son ejemplos de caracteres obsesionados con el sexo, lo que distorsiona su relación con el mundo. No olvidemos que, como escribe Foucault, «el sexo es, a un tiempo, acceso a la vida del cuerpo y a la vida de la especie», y por eso la sexualidad fue perseguida durante el siglo XIX (2007: 176). Yvette Sánchez trabaja sobre cómo es el fetichismo de los personajes millasianos (vid. 2009).

En las relaciones de pareja los teléfonos móviles se prestan a juegos de identidad y desdoblamiento heredados de la *cultura de la simulación* y el fingimiento, como en la citada *ciudad virtual*. Las suplantaciones virtuales son un nuevo enfoque del fetichismo, uno de los más utilizados por Millás.

Esa noche, ella quiso que habláramos de la vida: los años que llevábamos juntos y todo eso. Pero se empeñó en que lo hiciéramos por teléfono, de manera que se fue al dormitorio y me llamó desde allí al cuarto de estar, donde permanecía yo con el móvil colocado en la cintura. («Confusión», CAD: 17)

Si aceptamos que estamos en el *ocaso de los afectos* de Jameson, también tendríamos que aceptar que vivimos el auge de las representaciones virtuales que multiplican las formas de excitación del *ser multimedia* al permitir traspasar los límites físicos: por ejemplo, el *cibersexo* (vid. De Kerckhove, 1999b). Los conceptos tradicionales que sostenían las relaciones sentimentales y eróticas se han visto replanteados en consonancia con la banalización general que imponen las élites ideológicas desde los años sesenta¹²⁹. Ya hemos comprobado cómo en la obra de Millás sobreviven formas de amor y erotismo directamente relacionadas con la estética cibercultural del espectáculo y con la ética de la banalidad, el hedonismo y el consumo.

¹²⁹ Para Lipovetsky es durante esta década cuando la posmodernidad «revela sus características más importantes con su radicalismo cultural y político, su hedonismo exacerbado» (2010: 105). Una «cultura de masas hedonistas y psicodélica que sólo aparentemente es revolucionaria» (106), pues en realidad muestra el narcisismo, paralización e indiferencia del sujeto respecto a su entorno.

4 | Nueva percepción del cuerpo y la identidad

En las cuatro primeras secciones del presente capítulo me voy a centrar en el cuerpo humano, la entidad que entabla contacto directo con el entorno y que permite al hombre percibir «lo que está cerca y lo que está ahora» (Echeverría, 1999: 34). En las cuatro últimas me ocuparé de la identidad, uno de los temas con mayor presencia en la obra narrativa y periodística de Juan José Millás.

Nueva percepción del cuerpo

El cuerpo es un punto básico en el pensamiento de Millás, como él mismo certifica: «yo siempre he pensado que el cuerpo es una medida de todo» (Beilin, 2004: 68), lo que recuerda a la concepción del pensador francés Michel Foucault, para quien el cuerpo no es un mero recipiente, sino también discurso: hay que tener en cuenta «su valoración como objeto de saber y como elemento en las relaciones de poder» (2007: 131)¹³⁰. Resulta pertinente, por tanto, conocer la transformación que ha sufrido el cuerpo del ser humano con la incorporación de las nuevas tecnologías, y cuáles de esos cambios se observan en las creaciones millasianas.

Estima Javier Echeverría que «el cuerpo es la base común que sustenta la multitud de diferencias entre los seres humanos» (1999: 28). Así es, por cuanto las apariencias del hombre son muy diversas atendiendo a su sexo, a su tamaño, a su color de piel, pelo u ojos y a su anatomía. Entre las propiedades del cuerpo que son pertinentes para mi estudio está la de ser limitado. Esto significa que tiene una

¹³⁰ «Many feminist theorists have been arguing for the need to de-naturalize our common-sense understanding of the body in art, the need to reveal the semiotic mechanisms of gender positioning which produce both that body image and the desires (male and female) it evokes» (Hutcheon, 2002: 140). No es este enfoque sexista el que adopta Millás, como detallaré a continuación. Interesantes reflexiones en torno al cuerpo en la narrativa millasiana son las de Carcelen, 1992; y Russo, 2009.

frontera entre el mundo exterior y el interior —la piel— y que su constitución es física, por lo que su campo de influencia se ve reducido. No obstante, «posee cinco sentidos» que «definen su entorno exterior inmediato, o entorno vital» (29), con unas «condiciones necesarias para interrelacionarnos» (34) en él: la presencia y la simultaneidad, puesto que hablamos de un agente material.

Anexado al cuerpo, el hombre ha desarrollado una serie de elementos tecno-industriales que Javier Echeverría llama *sobrenaturaleza*, compuesta por «la ropa, los zapatos, el sombrero, los tatuajes, el maquillaje, los pendientes, las gafas, la dentadura postiza, etc.». Es un «recubrimiento artificial, social y personal», prosigue Echeverría, «influido por una pluralidad de códigos sociales» (43)¹³¹. Esta *sobrenaturaleza simbólica*¹³² determina la cultura, la época histórica del individuo y hasta su posición social y jerárquica en el mundo. En este último aspecto, la reacción común de los personajes millasianos suele ser la suspicacia:

Si fuéramos efectivamente quienes decimos ser, o si cada uno de nosotros constituyéramos realmente un ser completo, un individuo, no sería preciso revestirse de atributos externos, ni de medallas o certificados que lo proclamaran de forma tan ruidosa. («El pequeño cadáver de R.J.», PRI: 11)

La *sobrenaturaleza* es un mecanismo para la expresión y la comprensión:

Lo primero que he hecho cuando las he tenido puestas [las gafas nuevas] ha sido mirarme en el espejo. Encuentro que mi rostro, con esta nueva prótesis, parece algo más oscuro que el anterior; tengo un aspecto más sacerdotal o más serio. (LET: 43)

Al cuerpo le ha sucedido lo mismo que a cualquier otra manifestación cultural o simbólica, que se ha recubierto de formas artificiales casi por

¹³¹ El peligro consiguiente es el *fetichismo de las marcas* (vid. Lipovetsky, 2014).

¹³² Entiendo *lo simbólico* en sentido lacaniano, como «sistema estructurado de procesos significantes que opera independientemente del sujeto» (Parker, 2011: 98); una de las áreas —junto a *lo real* y *lo imaginario*— en que se extienden las relaciones humanas (vid. Lacan, 1983).

imposición¹³³. La casa o la ciudad modernas sirven a Millás como objeto de comparación para intentar entender el hecho irreversible. En cualquier caso, es la incidencia de las nuevas tecnologías sobre el cuerpo humano el asunto al que pretendo llegar. Ya comenté en el apartado introductorio a raíz de los sistemas de signos que permitían transferir datos a distancia que el hombre ha desarrollado dispositivos para soslayar las distancias físicas, ya sea en su propio salón —el mando a distancia del televisor—; en su ciudad —el teléfono móvil o la tarjeta de crédito—; o a nivel mundial —el ordenador o Internet—. A este conjunto de «prótesis tecnocientíficas» que suplen los déficits físicos del cuerpo natural Javier Echeverría lo designa *telecuerpo* (1999: 324). Este telecuerpo se ha ido adaptando mediante implementaciones artificiales para poder actuar en las nuevas realidades: necesita la actualización constante. Por eso, advierte Echeverría, «el telecuerpo es inestable» (326), de la misma forma en que lo es el simulacro en el que opera, donde «nada es duradero: todo depende de la voluntad de las personas vivas para construirlo, mantenerlo en funcionamiento y renovarlo y mejorarlo» (95). Los sujetos dependen cada vez más del correcto funcionamiento del telecuerpo, y esa dependencia afecta a su proceder cotidiano: «tendemos a pensar en el cuerpo como un aparato defectuoso, de ahí que las enfermedades nos provoquen el mismo tipo de irritación que cuando el coche no arranca. [...] Estamos electrodomesticados» («Averías», ALG: 31-32).

Los actos de apariencia

El *ser multimedia* declara serlo por medio de sus *actos de apariencia*. En primer lugar, ya lo hemos visto, a través de su *sobrenaturaleza*: aderezará o decorará voluntaria y activamente su cuerpo en busca de la imagen que considere que le va

¹³³ «El cuerpo es un texto absolutamente sacralizado por los discursos médicos, jurídicos, tremendamente normativos» (Preciado, 2013: [s.p.]). La producción capitalista divide y normaliza los órganos corporales y les asigna un valor y unas funciones específicas para inscribir en él su poder. Así es como produce la identidad de género. La cultura *queer* pretende reconfigurar la geografía corporal como práctica de resistencia (*vid.* Preciado, 2008, 2011).

a dar prestigio social; ya sea con ropas u «objetos impregnados de siglas, logotipos y etiquetas» (Echeverría, 1994: 127). Además, como está permanentemente expuesto a las representaciones que producen la pantalla televisiva o del ordenador, la pantalla circulante que es el *ser multimedia* va a emitir contaminación publicitaria: «En lugar de cuerpos tenemos imágenes de cuerpos» (1995: 194). De la misma forma, solo va a poder ver representaciones de los demás, entes abstractos *multimediatizados*. Lo relevante para el *ser multimedia* pasa a ser la apariencia externa, «saber construir representaciones atractivas y eficientes de sí mismo» (1999: 240). Cuidar el aspecto y la ropa, pero también los gestos y las expresiones, es esencial para desenvolverse en la escena exterior: «Pensó en el resto de la gente, en cómo actuaba y se movía el resto de la gente y llegó a la conclusión de que todo el mundo, excepto él, habitaba la zona más epidérmica de la realidad» (VOL: 148).

Los individuos están permanentemente preocupados por crear particulares impresiones en la mente de los demás, *drama ritual* que aparece en las teorías sobre interacción social de Erving Goffman (*vid.* 1997: 13 y ss.). La causa de la tragedia es que el *ser multimedia*, como agente social, ya no puede definirse por su ética o por su propia existencia —nacimiento, familia, etc.—, como hacía antaño; ahora existe en su representación abstracta, no en su ser profundo. Por eso ha de encontrar la máscara adecuada para presentarse al mundo:

Tal vez no importe, pero en todo caso es un motivo de reflexión para quien durante algún tiempo ha creído en la existencia de esos dos mundos conocidos por los nombres de mundo de la verdad y mundo de la apariencia. Quien ha creído en esa dicotomía enloquecedora no puede evitar un movimiento reflexivo cuando advierte que no hay más mundos que los que aparecen. De este modo, yo estoy condenado a ser lo que mi apariencia delata. (LET: 14)

Jean Baudrillard lo definió como «una especie de ingenuidad publicitaria en la que cada cual se convierte en empresario de su propia apariencia» (1991: 29). Lo que no deja de ser una pesadez —«la mayoría de la gente se relaciona con su cuerpo como si fuera una inversión, aunque a mí me parece que es un gasto» (TON: 197)— o una responsabilidad: «Antes de tener cuerpo has de pensar en sus

consecuencias. Es muy cómodo hacerse con un cuerpo por vanidad, o porque te gusta tener una imagen corporativa, y luego cambiarlo por cualquier cosa» («El cuerpo», ALG: 60). En todo caso, adiós al *mundo de la verdad*.

En la carrera de extroversión casi publicitaria el sujeto se convierte en producto si alcanza a dominar una *identidad icónica*, dedudora de la *imagen corporativa*. Algunos personajes de Millás logran su objetivo —«recuperé el placer de pasear contemplándome a mí misma como un espectáculo» («Ella está en todas partes», PRI: 185)—, aun a pesar de las secuelas —«cuanto mayor era el éxito exterior, más grande era la sensación de invalidez interna» («El síndrome de Antón», 1996c: 15)— pero la mayoría suele certificar el irreversible fracaso en la *performance* que se ensaya en el *mundo de la apariencia*: «Carezco de imagen o, en todo caso, se trata de una imagen minusválida e incapaz, por tanto, de proyectarse y ser recogida en un soporte visible» (PRI: 12).

Por lo que vemos, son habitualmente caracteres introvertidos que se refugian en sí mismos, tras la fachada del cuerpo y la piel, «que nos protege de las agresiones de la realidad», y cuya ausencia condena al hombre a «una intemperie atroz» («Sexo y género», TOD: 46-47):

Julio escuchaba la conversación con una actitud distante y reflexiva, como si hablaran de otro. Sabía que se referían a él, pero él estaba instalado en el otro lado de las cosas, de manera que el director general y el presidente solo podían ver el decorado. Pero el decorado bastaba para triunfar. (DES: 161)

Muchos de ellos diseñan su disfraz o decorado mediante la escritura:

Comprendí entonces, escribiendo, que no se puede vivir sin cuerpo, es imposible, pero para llegar a él has de negarlo colocándolo fuera de ti, en una vaca o en un mueble, o bien, en un conjunto de hojas del Estado sobre las que vas bordando, como en un tapiz, las letras que constituyen la musculatura de tu vida. (TON: 188)

Los personajes millasianos suelen huir o ser expulsados del espacio ficcional donde se combinan y se funden las identidades icónicas, el mercado global, ese modo de existencia organizada mediante *actos de apariencia* casi

corporativa. Más bien, buscan la alternativa en la memoria, como apunté en el capítulo 2, en la colectividad en línea —capítulo 3—, «adoptan el disfraz, la farsa, como modo de vida» (Mainer, 2005: 295-196) o se entregan al ejercicio de la escritura para dar forma a sus obsesiones, pues, para Millás, el acto escribir es a la vez el de escribirse (*vid.* Knickerbocker, 2000)¹³⁴. En el prólogo de *Cuerpo y prótesis* Millás indaga en su relación con la escritura, «que a veces siento como una prótesis de mí y a veces como un cuerpo del que yo no sería sino una prolongación artificial, una mano mecánica que en este mismo instante se detiene» (CYP: 16). Tiene claro que cualquier opción es tan artificial como la construcción del telecuerpo mediático:

Puestos a pensar, tampoco sería un disparate concluir que lo único real es el alma, la conciencia, y el cuerpo una ilusión de ella. ¿Por qué no? Desde algún punto de vista tan legítimo, y desde luego tan indemostrable como el anterior, el cuerpo podría ser una convención parecida a la del lenguaje, o sea, una prótesis arbitraria que *sirve para comunicarnos cosas*, lo mismo que el calendario o las palabras. En tal caso, el cuerpo sería una representación: algo, en fin, que está en lugar de una ausencia que no sabemos manejar. («Cuerpo y prótesis», CYP: 466, cursivas mías)

El cuerpo *sirve para comunicarnos cosas*, escribe Millás. La sobrenaturaleza y el telecuerpo existen para los demás, quienes configuran lo que el individuo *es* a través de lo que se ve de él y de lo que comunica con su apariencia externa, elemento desencadenante del proceso identitario: «La constitución de nuestra identidad [...] tiene lugar desde la alteridad, desde la mirada del otro que me objetiva» (Vásquez Rocca, 2005b: [s.p.])¹³⁵. Pero los individuos, involucrados en un proceso de mediatización del que no pueden escapar, solo ven espectáculo, incluso

¹³⁴ En *Dos mujeres en Praga*, «vivir es escribirse y leerse. La vida se representa como un constante proceso de narrarse —formar una autoimagen—, leerse, y volverse a narrar» (Knickerbocker, 2007: 55).

¹³⁵ «La identidad en gran medida nos la proporcionan los otros con su mirada. Somos como nos miran», confirma Millás en una entrevista televisiva en el programa *Nostromo* de RTVE, el 30 de septiembre de 2010 (en web: <www.rtve.es/alacarta/videos/nostromo/nostromo-20100929-0015/890133/> [Accedido: 3/03/17]).

en los demás; todos son *actores* y al mismo tiempo *audiencia* (Chihu Amparán & López Gallegos, 2000: 245):

Quizá no seamos los sujetos de la angustia, sino su escenario; ni de los sueños, sino su escenario; ni de la enfermedad, sino su escenario; ni del éxito o el fracaso, sino su escenario... Yo era el escenario en el que se había dado el apellido Millás como en otros se da el de López o García. (MUN: 232)

Los telecuerpos contribuyen a la teatralidad, «condición que recubre todo lo social» (Cornago Bernal, 2005: [1]). Los *actos de apariencia* a los que me vengo refiriendo son continuos modos de representación, puestas en escena en una realidad que se entiende como «dinámica y performativa»¹³⁶, a la que además «se han ido entrelazando los discursos sobre la moda, sobre lo efímero, sobre la publicidad» (Piromallo & Abruzzese, 1996: 8). Sin la mirada del otro no puede haber teatralidad, y es justo esa mirada *teatralizante* la que otorga la cualidad a la persona, y por lo mismo la enriquece, le da valor, identidad, piensa Adolfo Vásquez Rocca (2005b: [s.p.]). Así las cosas, los comportamientos del *ser multimedia* —lo que se ve, lo que se representa— tienen una carga de profundidad desde el momento en que son expresión —y puesta en escena— de la riqueza interior —de lo que no se ve, de lo que queda oculto—, y que se trabaja y se adereza para lograr prestigio y valor ante la mirada de los demás.

Hay cosas que se fotografían por lo que tienen fuera y cosas que se fotografían por lo que tienen dentro. Con las personas sucede lo mismo. [...] Algo de sus entrañas captamos al capturar su cuerpo. Hay personas-estuche y personas-gaveta y personas-ataúd. Pongan ustedes mismos los ejemplos. («Historiales clínicos», 2013k)

¹³⁶ El capítulo 1 de la 3ª temporada de *Black Mirror*, «Caída en picado» (título original, «Nosedive»; dirección: Charlie Brooker y Joe Wright; año: 2016; nacionalidad: británica), se sitúa en un futuro en el que las redes sociales envuelven la vida pública de los ciudadanos, quienes buscan continuamente ser bien puntuados por los demás para mejorar sus prestaciones en la escala social. Demostraciones en la red de vida perfecta y saludable, gestos y hábitos considerados modernos, una estética popular en peinados y moda o unos gustos culturales exclusivos son los elementos más valorados en este superficial, exhibicionista y teatral sistema o *mundo de la apariencia*.

La casa y la ciudad, metáforas del cuerpo

En la obra de Millás, el telecuerpo suele tener incidencia en el entorno doméstico y en el urbano, y viceversa. Por la necesidad de conformar un preciso espacio interior, Millás elabora metáforas y símiles valiéndose de las casas, los edificios y las ciudades. Es así en su imaginario porque «cada día nos parecemos más los organismos y las casas. Eso está bien: cualquier edificio que se precie debe ser una metáfora del cuerpo» (ALG: 44). De ambos destaca el escritor su promiscuidad:

El cuerpo es una especie de apartamento por el que al final de la vida ha pasado más gente que por la habitación de un hotel. El problema es que hay más identidades que cuerpos, de manera que cuando se queda uno libre aparecen siete conciencias dispuestas a ocuparlo. De hecho, lo normal es que en un solo cuerpo convivan varias identidades, lo mismo que un piso puede ser compartido por diferentes familias. [...] Por eso somos tan contradictorios, porque somos varios. («Metástasis», ALG: 53)

La comparación entre los cuerpos y los apartamentos —y las identidades o conciencias y los inquilinos— se usa para establecer la diferencia entre lo estático y lo cambiante y para explicar que el hombre posee varias identidades y por ello es contradictorio. En otros casos, la extrapolación es de tipo biológico: «Llevo quince días sin limpiar los azulejos del baño y a veces pienso que la evolución de mi bulto depende del estado de la casa. Si la casa está sucia, el bulto crece. Pero cuando la limpio, parece disminuir de tamaño» (SOL: 108). No en vano, Millás considera la vivienda «una réplica del cuerpo y por lo tanto un espacio moral» («Realidad e irrealdad», 2009a: 13)¹³⁷. La casa y todos los objetos que incluye, también tecnológicos, dan forma a la intimidad del *ser multimedia*, su conciencia, su

¹³⁷ La idea procede de *La poética del espacio*, obra publicada en 1957 por Gaston Bachelard (vid. 2012). Este autor considera la casa espacio vital integrador de los valores de intimidad, espacio interior donde el habitante se enraiza. La casa es lo propio, mientras que el universo es lo común, con lo que se crea una dialéctica dentro/fuera habitual en Millás. Para un análisis pormenorizado de la psicopatología del espacio millasiano basado en el tratado de Bachelard vid. Kunz, 2009. Otro estudio sobre el espacio en la obra de Millás es Giovannini, 2000.

memoria y sus obsesiones: «la casa representa una de las principales formas de integración de los pensamientos, los recuerdos y los sueños de la humanidad. Sin ella, el hombre sería un ser disperso» (Vásquez Rocca, 2006b: [s.p.]). Así pues, cuerpo y casa son depósitos donde se almacenan recuerdos y olvidos: «recordando las casas y las habitaciones aprendemos a mirar dentro de nosotros mismos». En esto hay coincidencia con Millás, para quien «los espacios de la vivienda están interiorizados de tal modo que moverse por ellos acaba constituyendo una forma de moverse por el interior de uno mismo» («Cambiar de casa», ART: 174-175).

Estoy lejos de casa por razones de trabajo. Gracias a un programa informático y a las cámaras que he dispuesto en las habitaciones, puedo entrar en ella desde mi portátil. Visitar de este modo clandestino mi propio salón es como penetrar dentro de mi cráneo a espaldas de mí mismo. Mis ideas o mis obsesiones [...] son mis muebles, mis libros, mi chimenea y los objetos repartidos por aquí o por allá. Quiere decirse que mis ideas no son más, puesto que toda la vivienda está equipada con muebles de Ikea. Nunca había visto con tanta claridad que, más que pensar, soy pensado, y por un empresario sueco para más extrañeza, pues jamás he visitado aquel país. ¡De qué sitios tan raros nos vienen las ideas que tomamos por nuestras! («Fuera de mí», ARC: 364)

En este articulo se produce la epifanía gracias a la *telepresencia* que permiten las redes tecnológicas para *moverse por el interior de uno mismo*. En la casa se acumulan recuerdos, pero también es el reflejo de una identidad y la exteriorización visual de la intimidad en forma de objetos: «Las imágenes de la casa están en nosotros porque nosotros estamos en ellas» (Vásquez Rocca, 2006b: [s.p.]).

En esto, aparece una sombra y, enseguida, el cuerpo que la proyecta. Se trata de una amiga a la que he pedido que vaya de vez en cuando a echar un vistazo y a regar las plantas. Ella no sabe que me conecto desde la habitación de un hotel, no sabe que la observo. Por alguna razón incomprensible, tras quedarse en bragas y sujetador, recorre el salón manoseando mis libros, mis objetos, mis muebles, mis ideas en fin. Pero también ella, pienso, es una idea mía (quizá una obsesión), yo mismo le facilité las llaves del piso. Sabía que las mujeres se paseaban desnudas por el interior de mi cráneo, pero no de mi piso. Compruebo con perplejidad que tengo pocas ideas, y todas de una pobreza extrema. Mi amiga no es sueca, es extremeña, pero encaja bien con los muebles de Ikea. Ahora se

ha sentado en el sofá que yo mismo armé con la paciencia del que arma un sistema filosófico y ha encendido mi televisión holandesa (una Philips). Empieza a masturbarse, de modo que salgo a cien por hora de mi propio cráneo (¿o era mi piso?) y me quedo en suspenso, como fuera de mí. («Fuera de mí», ARC: 364)

El cuerpo, «otra de las cajas claustrofílicas/fóbicas que nos acompañan durante toda la vida» (Kunz, 2009: 246), es en «Fuera de mí» un espacio para la escenificación de representaciones, como lo es la casa por medio de la decoración y los rastros y objetos personales repartidos por ella. El narrador-personaje y su amiga actúan en la casa en diferentes niveles de realidad, confundiéndose los límites de actuación del *ser multimedia*. Y es que «casa, cuerpo y mente se encuentran en una continua interacción» (Vásquez Rocca, 2006b: [s.p.]).

Con la ciudad el procedimiento es similar, ya que «las ciudades y los cuerpos poseían una identidad precaria, inestable». Son entidades orgánicas, en permanente evolución, cuya mutación solo advierte «el que vuelve después de mucho tiempo» o «aquel que se mira en el azogue tras una larga abstinencia especular» (VOL: 21-22). Es entonces cuando sobreviene el extrañamiento: «Le parecía extraño, no obstante, saber que vivía en una ciudad que nunca recorrería del todo; era algo así como vivir dentro de un cuerpo en el que siempre habría alguna zona por explotar» («El adúltero desorientado», CAD: 112).

Es habitual en sus escritos que Millás se refiera al cuerpo mediante coordenadas geográficas. El origen de esta obsesión la cifra el propio escritor en un artículo: «Hace tiempo leí que lo primero que preguntaba a sus pacientes el médico John Berger era en qué lugar de su cuerpo vivían. Se trata de una pregunta común en relación a la ciudad, pero muy rara en relación al cuerpo» («Realidad e irrealdad», 2009a: 14). Con esta idea, Millás convierte al cuerpo en un barrio, con calles principales y secundarias, áreas comerciales y periferia:

Las uñas de mis pies son la periferia de mi barrio. Por eso están rotas y deformes. Y mis tobillos son también una zona muy débil de este barrio de carne que soy yo, donde anidan seres que han huido de alguna guerra, de alguna destrucción, de algún hambre. Y mis brazos son casas magulladas y mis ojos luces rotas, de gas. Mi cuello parece un callejón que comunica dos zonas desiertas. Mi pelo es la parte vegetal de este conjunto, pero ya

hay que teñirlo para ocultar su ruina. Y, en fin, tengo también un basurero del que no quiero ni hablar, pero, como en todos los barrios arruinados, la porquería se va acercando al centro y ya se encuentra una con mondas de naranja en cualquier sitio. (SOL: 39-40)

La suciedad es aquí trasunto de la degradación física y moral del ser humano; son imágenes isiológicas que «reflejan muy claramente el miedo a lo que esta fuera, el miedo a salir al exterior y la necesidad de volver a su interior, aunque el interior sea dramático y terrible, pero bastante seguro» (Gracia, 1998: 62). En definitiva, un cuerpo en ruinas que revela una identidad inadaptada¹³⁸, asunto sobre el que volveré cuando analice la ciudad como espacio metonímico.

Hemos comprobado que las casas y las ciudades son entidades espaciales que ejercen de metáforas (Echeverría, 1995: 102), pues igualmente son manifestaciones del hombre: la organización de habitaciones y la urbanización tienen su paralelo en las partes del cuerpo humano, con su consiguiente significado, mientras que la fachada de los edificios y la decoración urbana son el exterior del cuerpo y sus *actos de apariencia* —significantes—, lo que, si se añaden las prótesis tecnocientíficas, se concreta en el concepto de *telecuerpo*¹³⁹.

Las extensiones materiales del hombre

En el capítulo 2 avancé que las nuevas tecnologías se transforman en prolongaciones del ser humano y «crean nuevas realidades», en términos de

¹³⁸ Walter Benjamin se embarcó en una búsqueda entre lo olvidado y lo abandonado del pasado, lo obsoleto, esas *ruinas* de la historia, para encontrar signos de un futuro liberado. Se opone al ritmo lineal de la historia y a la homogeneidad del ensalce de los vencedores, y extrae el sentido de lo diferente y los perdedores. Analizando libros infantiles y juguetes bosqueja una pedagogía comunista y otra colonial para renovar el materialismo histórico de Marx (*vid.* Benjamin, 1989).

¹³⁹ Jameson observó que se podía trasladar la codificación de las unidades mínimas de la arquitectura al lenguaje: «las palabras del espacio edificado, o al menos sus sustantivos, serían las habitaciones, categorías que se relacionan y articulan sintáctica o sincategóricamente mediante los diversos verbos y adverbios espaciales —pasillos, entradas y escaleras, por ejemplo—, a su vez modificados por adjetivos (pintura, mobiliario, decoración y ornamentos)» (1996: 134). «El texto mayor en que se insertan estas unidades se puede asignar al texto-gramática de lo urbano (o quizás, en un sistema mundial, a geografías aún mayores y a sus leyes sintácticas)» (135).

Molinuevo (2007: 43), lo que afecta al tratamiento que se les da en la nueva literatura. En la novela semibiográfica *El mundo*, Millás encuentra antecedentes de este comportamiento humano en su propio padre: «Del mismo modo que el lenguaje nos utiliza y nos moldea hasta el punto de que, más que hablar con él, somos hablados por él, mi padre parecía hablado por las herramientas que tenía siempre al alcance de sus manos» (MUN: 25). Estas herramientas —tecnología aún no automatizada— son el medio de expresión o actuación en el mundo y parecen suplir las carencias socio-relacionales de la persona. De similar manera ocurre en «El hombre que controlaba el mundo», relato de 1994 —«El reloj actuaba como una prótesis que sustituía su impericia para establecer lazos con la realidad: era el puente entre la existencia y él, entre el orden de fuera y el de dentro, entre su conciencia y la conciencia de las cosas» (ELL: 222)— y en *El desorden de tu nombre*, cuatro años después: «los relojes que llevábamos en la muñeca parecían alternativas mecánicas o prótesis de un reloj interior que quizá habíamos perdido a lo largo de la evolución» (ORD: 134).

Para Millás, la normalidad estriba en que cualquier artilugio automatizado que invente el hombre debe reproducir alguna parte de su anatomía, la de aquella que sustituya en sus funciones: «Las grúas, los automóviles, los cajeros automáticos, las licuadoras, los armarios, están hechos a imagen y semejanza nuestra o de una parte de nosotros» y se extraña ante todo artefacto tecnológico «que no sea asimilable al cuerpo humano ni a ninguna de sus vísceras» («Altos hornos», CYP: 212). En efecto, se le está dando forma a lo que durante el presente capítulo he venido nombrando como *telecuerpo*, según la expresión de Echeverría. En nuestro día a día hay múltiples ejemplos de estas *extensiones materiales*, como las llamó McLuhan (*vid.* 2009), que el hombre ha desarrollado a lo largo de los años «para realizar casi todos los actos que antes llevaba a cabo solo con su cuerpo» (McLuhan, 1969: 16). Ahora el mecanismo biológico se amplía para incorporar un sistema corporal externo que coexiste con el natural sensitivo, que no sustituye las funciones humanas sino que las extiende y mejora¹⁴⁰. Es una extensión/mejora y

¹⁴⁰ «La tecnociencia actual realiza el proyecto moderno: el hombre se convierte en amo y señor de la naturaleza. Pero al mismo tiempo la desestabiliza profundamente, ya que bajo el nombre de

no una sustitución cuando «hay una completa interacción de experiencias» o *sinestesia* (366), lo que debe incluir la imaginación y la pasión: «¿desaparecerá la fuerza sensorial, pasional, en las obras del amor y del goce; pulsiones que tanto han motivado al hombre en sus creaciones artísticas?» (Fajardo Fajardo, 2001: 185).

En la obra de Millás encuentro que esta identificación —la sinestesia— se ha producido con el teléfono móvil, al que el autor empezó por otorgar el mismo papel que a otra forma externa de uso habitual, el paquete de tabaco: «acuérdense de los primeros teléfonos móviles y compárenlos con los de ahora, que tienen el tamaño de un paquete de tabaco *light*, sin que las conversaciones hayan perdido por eso su grado de toxicidad» («Sin receta», ART: 99).

A los tres meses de dejar de fumar me regalaron un móvil del tamaño de un paquete de tabaco. Lo llevaba en el mismo bolsillo donde antes guardaba los cigarros, y después de comer sacaba el teléfono y tiraba de la antena, que tenía las dimensiones de un Marlboro. No llegué a fumármela, aunque no por falta de ganas. En lugar de eso, hablaba con algunas de las personas cuyos números estaban memorizados en el trasto. («Qué raro», ARC: 919)

Al inicio de la relación con el móvil, Millás solo lo reconoce como parte de un intercambio de objetos y usos —teléfono móvil/paquete de cigarrillos—, ya que el formato, los gestos mecánicos y las costumbres no cambian de forma drástica. Esto se produce porque «el modelo mental de un dispositivo se forma en gran parte mediante la interpretación de sus actos percibidos y de su estructura visible» (Norman, 1990: 32-33). Por eso Millás define el móvil como «teléfono sin hilos, del tamaño de una caja de cerillas» («La utilidad de los nuevos objetos», 2001a), porque la experiencia previa influye sobre la interacción que se establece con el objeto. Años después, Millás da un paso más al subrayar la afinidad creciente con el teléfono: «Hay personas que en estas fechas tan señaladas abandonan el móvil en

“la naturaleza” hay que contar también todos los constituyentes del sujeto humano: su sistema nervioso, su código genético, su *computer* cortical, sus captadores visuales, auditivos, sus sistemas de comunicación, especialmente los lingüísticos, y sus organizaciones de vida en grupo, etc. Finalmente, su ciencia, su tecnociencia, forma parte también de la naturaleza» (Lyotard, 1987: 32).

cualquier sitio relegándolo a la categoría de un objeto menor. Allá ellas y su autoestima» («Las vacaciones y el móvil», 1997j). Un apego que puede llevarse a la tumba: «Al abandonar el cementerio, supe por alguien de la familia que había sido deseo del propio Fernando ser enterrado con su móvil» («El infierno», CUE: 116). En otro relato posterior, el móvil aparece en un bolsillo de la chaqueta del difunto:

con la agenda del finado, con sus mensajes de entrada y de salida, con sus borradores, con su relación de llamadas (la mayoría, perdidas), su calendario, su álbum de fotografías personal, sus correos electrónicos, su despertador, sus archivos, sus ajustes, su navegador... Dios mío, si parece una sucursal del fallecido, una dependencia de sus intereses, una delegación de su existencia. Parece, más que un aparato, un órgano extrañamente vivo todavía del desaparecido. («¿Qué hacer?», 2008b)

El teléfono móvil acaba siendo una *delegación de la existencia* del hombre, reconoce Millás. Aun muerto, las funciones humanas del dueño se extienden y sobreviven en el artefacto; en vida, llegaría a darse la sinestesia entre el hombre y su representación tecnológica¹⁴¹; se produciría la integración sensorial:

Cuando me di cuenta, en el pasillo de un supermercado, de que había perdido el móvil, sufrí un ataque de sudor [...]. Tenía a la vez un sentimiento de extrañeza y de incredulidad, como si acabara de sufrir la amputación violenta e indolora de un órgano. La amputación me había dejado un muñón invisible para los demás, un muñón psíquico, por entendernos, imposible de demostrar, pero tan pavoroso como un muñón de carne y hueso. [...]

No podría explicarles que mi alteración se debía a la amputación del móvil porque no lo entenderían. No había herida, no había sangre, no había señales externas de violencia. Solo quien ha perdido un teléfono móvil tan inteligente como el mío sabe de qué hablo. Tenía en él una agenda telefónica de cientos de números construida a lo largo

¹⁴¹ «Increasingly enslaved by our electronic extensions —our tools and conveniences— we have a harder time living the kinds of lives that can be given contour and written about. I'm not suggesting —here, anyway— that we are less happy or fulfilled, only that certain imaginative conceptions of ourselves are harder to keep alive. For one thing, our dealings with others are at every level more complexly mediated; for another, these systems create an environment of easy and constant interaction, with the result that our self-conception is necessarily more fragmented and diluted» (Birkerts, 2008: 21).

de los años e imposible de rehacer entera. Tenía también notas y fechas y mensajes de entrada y de salida que nunca volvería a leer. No exagero si digo que mi móvil era un órgano más de mi cuerpo, no tan importante como el hígado o los riñones, pero más valioso que el apéndice o la vesícula biliar. En los viajes me hacía sentirme conectado con mi casa. En casa, me conectaba con el exterior. («Una amputación visible», OBJ: 31-32)

Del recelo inicial, hemos pasado a la consideración de órgano corporal¹⁴². Pero es que en la época actual el móvil no es solo una extensión física, ya que «nuestro mismo cerebro ya no está en nosotros», avisó Baudrillard, «fluctúa alrededor de nosotros en las innumerables ondas hertzianas y ramificaciones que nos circundan» (1996: 28). A mayor escala, las redes comunicacionales — telefónicas, Internet— se conciben como un cerebro global al que el *ser multimedia* se conecta (vid. De Kerckhove, 1999a). *El exterior*, lo nombra Millás. Por lo tanto, las prótesis tecno-científicas no son solo «extensiones de las capacidades físicas», *extensiones materiales*, sino también «intelectuales del ser humano» (Echeverría, 1994: 183).

El telecuerpo queda conformado así: el sentido de la vista se vale del telescopio, la fotografía o el cine; la voz, del teléfono o el micrófono; la imaginación, de la televisión —«nuestra imaginación colectiva proyectada fuera de nuestros cuerpos» (De Kerckhove, 1999a: 33)—; la memoria, de los archivos digitales audiovisuales; y el sistema nervioso central, considera Echeverría, de los *media*, que hacen posibles las nuevas realidades. Ya avisaba Baudrillard, «delegamos a unas máquinas la preocupación de ver por nosotros, de la misma manera que pronto dejaremos a los ordenadores la preocupación de decidir» (1991: 177-178)¹⁴³. Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz piensa que esta *delegación* de nuestras facultades en los instrumentos no amplía la percepción del hombre, sino que se

¹⁴² Cuando se introducen las tecnologías en nuestras vidas «pueden generar una especie de fetichismo obsesivo en sus usuarios, algo que MacLuhan llamó una vez la *narcosis de Narciso*. En verdad, parecemos desear que nuestras máquinas personales, ya sean un automóvil o un ordenador, estén dotadas de poderes que vayan más allá del uso que nosotros hacemos de ellas» (De Kerckhove, 1999a: 30, cursivas del autor).

¹⁴³ «Ellas son más eficaces que nosotros en la gramática, la pronunciación, la estructuración...», declara Derrick De Kerckhove. «Mi tesis es que conseguimos nuestra mayor independencia mental usando la máquina. Aunque sólo sea por el tiempo que ahorramos» (Martos, 2000: [s.p.]).

produce «la manipulación de la conciencia, a través de la publicidad y la propaganda que encuentran en la proyección de imágenes fáticas (imágenes que fuerzan la mirada y retienen la atención) una estrategia muy efectiva para “convencer a la gente de lo que sea”» (2002: [s.p.])¹⁴⁴.

De cualquier manera, en el proceso de multimediatización es condición indispensable la virtualización del cuerpo para intervenir en el simulacro cibercultural: «La prótesis constituye un paso más en esa heterogénesis del cuerpo —del hipercuerpo— y acentúa el extrañamiento de los personajes» (Rodríguez, 2001: 119), síntoma distintivo de la literatura de las nuevas tecnologías:

Lo cierto es que había entre mi cuerpo y yo un desajuste parecido al de una puerta que no encaja en su marco. Yo no encajabo en mi marco. Me cerraba y me abría sin que las partes que me componen se acoplaran como cabía esperar. En un momento dado tuve la impresión de que llevaba un rato sin respirar. («Los días más raros de mi vida», ARC: 376)

La percepción del entorno difiere de la que tenían los precedentes corporales del telecuerpo. Para Vicente Luis Mora, en el nuevo mundo entendemos «lo tecnológico como *orgánico*, sin separación» (citado en Calles, 2011: 146). Pero no siempre Millás ha tratado el asunto con connivencia. En sus primeras obras perduraba un sentimiento de inquietud:

Observé, extrañado, el brillo de las piezas metálicas, delator de un cuidado obsesivo que iba más allá de los límites de una limpieza normal. [...] Seisdedos justificó los cuidados que prodigaba a la máquina alegando que hacía muchos años, al poco de llegar a este sitio, había hecho una especie de trato con el destino: que su corazón funcionaría mientras funcionase el generador. Lo cuidaba, pues, como si de su propio corazón se tratara, porque cada giro de aquél significaba un latido más de éste. A mí me inquietó un poco aquella identificación con un aparato de movimientos mecánicos. (LET: 31)

¹⁴⁴ De Kerckhove reserva este efecto a la realidad virtual y las tecnologías que «extienden las propiedades de emisión y recepción de la conciencia», penetran en ella y la modifican. «La realidad virtual [...] incorpora el tacto a los sentidos de la vista y el oído, y está más próxima a inyectarse en el sistema nervioso humano de lo que ninguna tecnología ha estado nunca» (1999a: 33).

Años después, ante la evidencia del progresivo perfeccionamiento técnico, se percibe aceptación:

En su deseo por fabricar un doble perfecto de sí mismo, el hombre va dando con materiales cada vez más sutiles, a veces más repugnantes también, capaces de sustituir con éxito no ya sus zonas duras, sino sus fluidos y sus cartílagos y casi todas sus membranas. («Un paso atrás», CYP: 283)

«Pero el doble no es exactamente una prótesis», apuntaba Baudrillard, ya que es «una figura imaginaria» (1991: 123). Millás ya abrazaba en sus obras la existencia del doble¹⁴⁵, y en los últimos tiempos comienza a hacerlo con el doble tecnológico. Ha habido un cambio en el paradigma de pensamiento:

Neil Harbisson se presenta como «el primer ciborg reconocido oficialmente por un Gobierno». Es artista, tiene 30 años y vive en Barcelona. Nació con un problema: veía en blanco y negro. Introdujo el color en su vida mediante un dispositivo electrónico insertado en su nuca que traduce los tonos en sonidos. Tras dudas y rechazos, el Gobierno británico aceptó finalmente la foto oficial para el pasaporte con ese tercer ojo cibernético. Asumió su tesis de que ese añadido artificial forma parte ya de su organismo. Ahora, Neil está decidido a impulsar la revolución de los ciborg. Este es un encuentro muy especial con él. Surrealista y, sobre todo, futurista. Plantea tantas preguntas, abre tantas vías, que obliga a pensar de otro modo. («El ciborg del tercer ojo», 2012a)

Por primera vez, mediante «la robótica de telepresencia», los seres humanos hemos podido proyectar «literalmente nuestra conciencia fuera de nuestros cuerpos para contemplarla objetivamente» (De Kerckhove, 1999a: 33). En textos más recientes, como el que sigue, la idea de telecuerpo ya parece éticamente validada y totalmente insertada en el imaginario millasiano:

¹⁴⁵ En la nota 96 definí la idea de *lo siniestro* freudiano como aquello que genera «inquietante extrañeza». Pues bien, la figura del doble encaja con la citada descripción: lo que es íntimo y no lo es al mismo tiempo, familiar y ajeno, vivo y muerto, etc.



A primera vista, parece una prótesis arrancada violentamente del cuerpo de su dueño. Segmentos de una pierna o de un brazo artificiales que quizá han pisado una mina antipersona. Luego resulta que no, que son, pura y simplemente, dos cámaras fotográficas. ¿De dónde, entonces, esa sensación orgánica? ¿Por qué su presencia nos turba tanto como la de un cuerpo malherido? Quizá por la sangre. Sangran como si la onda expansiva de una bomba las hubiera reventado por dentro y de sus grietas escapara ahora el jugo vital que discurría hasta hace poco por sus arterias. Da la impresión de que la sangre procede de las heridas internas de las máquinas, y no de las del cuerpo de su dueño. En ese sentido, aunque yacentes, parecen más vivas de lo que jamás habríamos podido imaginar. Dos artefactos capaces de mostrar este tipo de úlceras dejan de ser mera tecnología para convertirse, siquiera momentáneamente, en un suceso biológico. («Tecnología y biología», 2014e)

Se atisba el advenimiento del cibernético, «esa criatura en la que la biología y la tecnología se confunden como los materiales en una amalgama» («La vuelta al mundo de Julio Verne», 2014g) y sobre la que volveré posteriormente. En lo que al cuerpo se refiere, y ya concluyo, nos encaminamos hacia ese telecuerpo o cuerpo telemático ya esbozado —materia viva y dispositivos electrónicos—, que absorbe y es absorbido por la pantallización de su entorno: la tecnología «no tolera cuerpos extraños en su interior y celosamente devora y aniquila todo lo que se encuentre cerca. La tecnología es el único in-dividuo genuino. Su soberanía sólo puede ser indivisible y sin excepciones. Ciertamente, no se exceptúan los seres humanos»

(Bauman, 2009: 223). Ante el avance de la *inteligencia artificial* y del simulacro, los personajes millasianos son víctimas de un proceso de «borrosidad de los límites corporales» y de una cierta «dispersión corporal» (Kunz, 2009: 254). El telecuerpo se ha superpuesto a la expresión del yo, a la subjetividad del individuo, de ahí que la literatura de las nuevas tecnologías «explore los desplazamientos del individuo» (Rodríguez Rubio, 2011: 102).

Nueva percepción de la identidad

Tales desplazamientos del individuo también afectan al concepto de identidad. De la cuestión identitaria me voy a ocupar en lo que resta de capítulo 4.

Mantiene Millás que «la identidad alude a todas esas preocupaciones que hay entre la máscara y la carne, o entre la apariencia y la realidad, entre la literatura y la realidad, entre el adentro y el afuera, etc., obsesiones estructuradas siempre [...] como dualidades» (Cabañas, 1998: 109)¹⁴⁶. Y entre lo analógico y lo digital, como quedará de manifiesto en próximas páginas.

La invasión de las nuevas tecnologías digitales ha variado los comportamientos del individuo en la sociedad contemporánea. Los dispositivos electrónicos y digitales y las nuevas realidades —Internet sobre todo— aceleran el proceso de autoficción y lo complejizan, como ya se ha apuntado a propósito de las *imágenes sociales virtuales* —capítulo 3— y del telecuerpo. La relación con el entorno es otra por la incidencia que el capitalismo cibercultural ha tenido en la subjetividad individual. Aparecen conceptos como el de *alienación* y *enajenación*, «que se utilizan para significar el proceso por el que bajo determinados sistemas económicos resulta casi imposible la construcción de una identidad propia» (DLS: 158). Pero afirmar la identidad sigue siendo indispensable en la literatura de las nuevas tecnologías, como lo ha sido en la precedente, en ella tenemos «la principal, y a veces única, fuente de significado» (Castells, 1997: 29).

¹⁴⁶ Sobre identidad y «sujeto escriptivo» en *La soledad era esto vid.* Ruz Velasco, 1999. Un ensayo sobre cómo se reconstruye el yo fragmentado en esta misma novela es el de Segura, 2015.

Según las condiciones de vida que trae la cibercultura —teletopía, multimediatización, etc.— ya no resulta factible «la caracterización lineal, definida e inamovible de una identidad», ni siquiera «en el espacio de la ficción literaria» (Calles, 2011: 635). Es en este punto cuando surge la noción que Javier Echeverría ha dado en llamar *identidad tecnológica*, ya liberada de criterios físicos, familiares, estatales o cualquier otro que pretenda una concepción absoluta (1999: 228). La *identidad tecnológica* es la condición indispensable para participar en el *espacio-simulacro*: «Pensó que con su nueva identidad tal vez podría moverse por la superficie de la vida, como el resto de la gente, y ser feliz» (VOL: 149).

El cambio de paradigma se ha trasladado a la creación literaria, «desde la autoficción, a la caracterización de la voz narrativa, su situación respecto al texto (o su anulación), los desdoblamientos producidos en sentido estricto en la red (redes como Facebook o Twitter)» (Calles, 2011: 680). Si ya traté la *identidad icónica* que deriva de la sobrenaturaleza corporal, lo que ahora me interesa es desarrollar la identidad en cuanto a su «relación concreta con la tecnología como espacio de subjetivación». La identidad que deriva del telecuerpo.

La naturalización del simulacro se da a través de una *imagen social virtual* que apenas es autorreferencial y que está permanentemente cuestionada por los demás, lo que no significa que sea incapaz de relacionarse en la *nueva ágora social*: «para ser alguien te tienes que convertir en nadie, sucumbir a un modo de vida muy televisivo», señala Millás en una entrevista muy reciente (Jorques, 2016: [s.p.]). Se necesita una multicodificación tecnológica de «la subjetividad (y la identidad) a través de aplicaciones vinculadas con las nuevas tecnologías o a través de algunos productos de consumo (el plástico, la comida rápida, las series televisivas, etc.)» (Calles, 2011: 732). Queda claro que la *identidad tecnológica* no es la proyección del yo íntimo, como atestigua el propio Millás en otra entrevista:

El mundo digital está hecho de bits no de átomos como nosotros. Es un mundo inmaterial y en cierto modo fantasmagórico, pero en ese mundo no somos los mismos que en éste. Hay personas que tienen la costumbre de teclear compulsivamente su nombre en Google para ver si aparece algo que siendo él sea distinto de él, porque realmente la identidad que tenemos en ese espacio es diferente. (Lugo, 2016: [s.p.])

Esa *identidad diferente* a la que alude Millás es la que voy a llamar *identidad tecnológica*, siguiendo las palabras de Javier Echeverría. Es aquella de composición informacional con la que actúa el *ser multimedia* en el universo digital —mediante su telecuerpo—, un espacio más libre y también más caótico que la realidad real donde se mueve el cuerpo físico, y en el que el individuo puede permitirse encontrar un sentido diferente para sí mismo, puesto que la red «no tiene jerarquías, algo que resulta imposible en el mundo analógico» (Estalella, 2003: [s.p.]).

El ser digital

En la era predigital, la mayor parte de los individuos encontraba su identidad en la imitación de sus antecesores: «repiten lo que han sido sus padres o sus tíos o un profesor que tuvieron en la escuela» (VOL: 199). Entonces no se concebía una existencia sin esos referentes: «A los replicantes de *Blade Runner* se les dotaba de un pasado falso, de una familia imaginaria, aunque documentada con abundante aparato fotográfico» («Problemas existenciales», ARC: 248). Pero la corriente posmoderna trajo algunas modificaciones en el pensamiento: el primero es el descreimiento con respecto a la continuidad de los modelos del pasado a nivel global y también particular, que pierden autoridad¹⁴⁷. Millás recurre de nuevo a la película de Ridley Scott, *Blade Runner*, donde los replicantes «construyen una historia familiar falsa (todas lo son)» (MUN: 203-204)¹⁴⁸. Esto es, no hay una

¹⁴⁷ Esta es una idea que trajo la posmodernidad y que ya detallé en el capítulo 1. No obstante, Berger-Luckmann fijan el inicio del problema en el desarrollo de las sociedades modernas. Es entonces cuando desaparecen los valores y las tradiciones, sistemas de aplicación general que ayudaban al individuo a construir su sentido, con lo que se provoca la «desorientación del individuo y de grupos enteros» (2008: 76) y se debilitan las comunidades. La causa no está solo en la secularización; sino que «el pluralismo moderno conduce a la relativización total de los sistemas de valores y esquemas de interpretación», que son «“descanonizados”» (75-76).

¹⁴⁸ Para Jenaro Talens «el replicante sirve para mostrar una posible vía de recuperación de la tecnología por una cotidianeidad que la normaliza desde la sentimentalidad». En el contexto contemporáneo de invasión de las nuevas tecnologías, Talens se pregunta: «¿Son algo que podemos

biografía verdadera, advierte Millás: «resulta imposible entender lo que soy a partir de lo que fui». Hoy vivimos en la *cultura de la simulación*, donde todo es artificio e incluso «hay vidas pirateadas, como los cedés, vidas que no son originales, vidas copiadas, incluso mal copiadas» («Problemas existenciales», ARC: 248). Asistimos al *desmantelamiento de la originalidad*, según las palabras de Vásquez Rocca que recupero del primer capítulo.

Considera Jean Baudrillard que «el sujeto actual ya no está alienado, ni dividido, ni lacerado» (1996: 28), lo que significa que sí lo estaba el anterior. El sujeto de principios del siglo xx, ante la crisis del pasado y de la identidad, se protegía en la ficción y en la autoficción: «No hay nada tan agotador como ser uno mismo todo el rato. El éxito de las drogas, del cine o las novelas estriba en que te permiten durante algún tiempo descansar de tu propia identidad» («El corsé», 1996a). Es fácil hallar en los textos de Millás numerosas estrategias al servicio de la autoficción. Al principio fue la realización de viajes:

Yo pensaba que estar en el extranjero era como ser otro y que allí podríamos comportarnos como otros, como si estuviéramos acostumbrados a viajar por las diversas partes del universo mundo arrastrando la vida un poco licenciosa que llevan esas gentes que se mueven tanto y con tanta naturalidad. (SOL: 82)

A continuación fueron los fotomatones, aunque ya «han dejado de ser instrumentos para el cambio fantástico de la identidad, o de la ficha policial, para convertirse en juguetes» («Ser otro», 1999f). Más tarde, el cine, y lo que tiene de ilusión y de interpretación: «La identidad [...] es una ficción que nos acabamos creyendo a base de representarla una y otra vez, como esos actores locos que se identifican masivamente con su personaje» («La identidad de una ficción», 2002k). Y poco después, una variante, la copia de los modos de vida y comportamientos de las celebridades que aparecen en la *nueva ágora pública*: «Asómate a Operación Triunfo o a Gran Hermano. La mayoría de esas vidas pretenden reproducir el cliché

utilizar o algo que busca utilizarnos? o lo que es lo mismo, ¿se trata de “robotizar” nuestros conocimientos o de convertirnos en robots ilustrados?» (2009: 114).

de los famosos. A veces, surge entre ellas una vida verdadera, pero la mayoría son [...] puro plástico» («Problemas existenciales», ARC: 248)¹⁴⁹.

Pero «los tiempos han cambiado», reflexiona Millás ya en plena era digital, «la gente ya no quiere ser otra, sino ella misma» («Ser otro», 1999f), lo que constituye una de las bases de su narrativa, la búsqueda del ser auténtico¹⁵⁰, que ha «debilitado o extraviado su personalidad original» (Gie Koh, 2011: 237). Así pues: ¿cómo llegar a ser uno mismo en el recién estrenado escenario digital?, y además, ¿qué significa ahora ser uno mismo en el *espacio-simulacro*? Según se lee en «Ladrones del yo», «no consiste en no ser dos, sino en haber construido a todos los que somos con materiales propios» (CYP: 114). Con la expresión *todos los que somos* Millás da por hecha la existencia del sujeto múltiple, contruido en base a una «fragmentación psíquica» (Jameson, 1996: 119) de *materiales propios*. Pero ¿cuáles son esos materiales propios? Como se ve, el concepto de identidad es voluble y su definición no es unívoca y además muy confusa.

Por ejemplo, la fotografía, la televisión y el cine han jugado y juegan a ficcionalizar lo real y a someter a extrañamiento el principio de identidad,

¹⁴⁹ Para Óscar Cornago Bernal, este tipo de programas, «que se ha universalizado con significativa rapidez, nos hace pensar [...] en un modo determinado de teatralidad que juega con los límites entre la ficción y lo real, entre lo que es verdad y lo que es mentira» (2004-2006: 245).

¹⁵⁰ El filósofo italiano Gianni Vattimo diferencia esta *autenticidad* en dos sentidos: por un lado, pretender «encontrar en el fondo el núcleo resplandeciente del valor verdadero» no es más que un mito, solo digno «de la pobreza del espíritu ascético»; por otro, «el ser tiene una *chance* de volver a darse como auténtico sólo en la forma del empobrecimiento», en «la pobreza de lo insignificante y marginal» (1987: 143). La búsqueda del ser auténtico se produce en la obra de Millás según la segunda de estas definiciones. Cfr. con el capítulo 2 de la temporada 1 de *Black Mirror*, «15 millones de méritos» (título original, «Fifteen Million Merits»; dirección: Charlie Brooker y Euros Lyn; año: 2011; nacionalidad: británica), en el que un entorno distópico y espectacularizado se alimenta del talento natural y la originalidad de sus habitantes, convertidos en concursantes, para diseñar ídolos de masas. Es la autenticidad puesta en escena por los *media*. «Toda acción humana deviene concurso de supervivencia donde los hambrientos por la fama quieren eliminar a todos sus competidores y convertirse en la próxima estrella desechable de la pantalla. Somos celebridades o no somos nada. Se participa en la sociedad actual por nuestra obsesión social de pantalla: no importa si tenemos que vender el alma al espectáculo, la felicidad es posible» (Rincón, 2006: 80).

abriendo el «espacio de la ilusión estética, la desrealización del mundo, su provisional puesta entre paréntesis» (Vásquez Rocca, 2007b: 79)¹⁵¹.

Cuando [...] pongo La Primera, se ven por detrás las sombras de Antena 3. Supongo que se trata de un problema técnico, aunque yo tengo un conflicto existencial parecido, pues detrás de mi vida hay otra vida, también mía, que sólo se manifiesta en forma de sombras. [...]

No pude sustraerme a la idea de llevar otras vidas paralelas que funcionaban a modo de diferentes canales de TV en los que, si bien el decorado era distinto, el personaje siempre era yo. Tales identidades se cruzaban a veces, como los telediarios de La Primera y de Antena 3, confundiendo las vidas de esos personajes diferentes. («Vidas confusas», 2002h)

Del escrutinio del pasado y del desdoblamiento¹⁵² —autoficción del yo, mimesis, imitación—, que parten del reconocimiento de una realidad dual —interna y externa—, se ha pasado, en la cibercultura, por medio de la multimediatización, al refugio en la ficción —*ilusión estética*, decía Vásquez Rocca— y a la representación de diferentes máscaras y vidas paralelas como medio de construcción de identidad. El cansancio se produce entonces por «nuestros múltiples clones virtuales» (Baudrillard, 1996: 28). Para Jorge Carrión, en Internet «existe una especie de espejo que devuelve una identidad posible de quien en él se mira» (2009: [s.p.]). Desde la dispersión y la fragmentariedad en la que se halla, el sujeto autoconstruye una representación, tecnológica, artificial y temporal, como explica Millás en una entrevista:

¹⁵¹ «El capitalismo tiene por sí solo tal poder de desrealizar los objetos habituales, los papeles de la vida social y las instituciones, que las representaciones llamadas “realistas” sólo pueden evocar la realidad en el modo de la nostalgia o de la burla, como una ocasión para el sufrimiento más que para la satisfacción» (Lyotard, 1987: 15).

¹⁵² «Los textos de Millás constituyen una tupida red de desdoblamientos»: dobles, parejas, gemelos, bifurcaciones, duplicaciones espacio-temporales y textuales o metatextos se repiten continuamente en su obra, provocando a su vez la asimetría (Sánchez, 2009: 86). Rebeca Martín repasa la figura del doble en el microrrelato español —también de Millás— del siglo xx (*vid.* 2008).

En Internet somos otros y el que nos mira desde Internet nos mira un poco como nos miraría un fantasma. Cuando alguien se asoma a las redes para verse lo mira todo como a través de una ranura. Hay un desdoblamiento, a uno lo mira su visión digital. (Cruz Ruiz, 2016: [s.p.])

Es la *visión digital* que se usa en red, y que no supone un perjuicio para la *identidad tecnológica* ni para la intimidad —valores, costumbres, familia, etc.—. Una imagen tecnológica que, lógicamente, acrecienta «el grado de artificialidad, la escenificación y la dependencia con respecto al público». Echeverría se refiere expresamente al diseño gráfico y a la «retórica visual o gestual» (1999: 77-78), técnicas que aprende el *ser multimedia* para desenvolverse en el espacio cibernético y que el narrador-personaje de Millás no parece dominar muy bien: «Yo he intentado varias veces disfrazarme de digital al entrar en Internet, pero me descubren enseguida, creo, sobre todo, por mis particularidades sintácticas y ortográficas» («El 'chat'», ART: 93-94). Donde antes había un espejo que generaba imágenes (analógicas) de uno mismo, ahora hay una pantalla de ordenador o de televisión que devuelve dobles (digitales): «solo vemos a través de las pantallas, fotos, vídeos, reportajes, lo que ya ha sido visto por otros. Solo somos capaces de ver lo que ha sido visto» (Baudrillard, 1991: 177-178). El problema consiguiente es que esta derogación en el simulacro «deforma, comprime, trocea y disemina los objetos y las representaciones» (Echeverría, 1999: 115). Sin embargo, es la única posibilidad, ya que, como sabemos, sin interacción ni escenificación ante el público no hay identidad posible. «Nadie es él», asegura César Augusto Ayuso sobre los personajes de *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, «sino lo que le hacen ser los otros, el entorno en que se mueve, las circunstancias» (2001: 28).

Millás hace la prueba creándose una identidad falsa en Internet, «la de un tal Carlos Raspais Huete» («Carlos, Carlos, qué hago ahora contigo», 2013c). El primer paso es inventarle una biografía ficticia:

Le asigné una fecha de nacimiento (1950), aseguré que era varón, que su tío favorito se llamaba Ricardo y que su comida preferida de pequeño eran las judías verdes. Puse a su nombre una cuenta de correo electrónico (carlosrispashuete@yahoo.es) y a continuación le abrí un tenderete en Facebook y otro en Twitter.

Al cabo de un tiempo abandonado el avatar a su suerte, el narrador vuelve a asomarse «al universo digital para ver cómo le iba, comprobando con pena que seguía sin amigos», que permanecía estancado: «Había confiado erróneamente en que la identidad se la proporcionaran los otros, como en el lado de acá, en el que somos como nos miran, pero a Carlos Rispais Huete no le miraba nadie». Seguía «impertérrito, momificado, improductivo» («Rispais deviene en proxeneta», 2013i):

Resulta que Carlos Rispais Huete, sin existir, o sin tener más existencia que la de un perfil minusválido en Twitter y otro en Facebook, ha devenido en una suerte de proxeneta, de celestina, de trotaconventos, dispuesto a poner al alcance de cualquiera que atravesase su página fotografías o vídeos de familiares y amigos en situaciones venéreas inconvenientes.

Es decir, el hombre de nuestros días, disperso y confuso —y en extensión los personajes de la literatura de las nuevas tecnologías—, halla en Internet una *identidad posible* pero circunstancial, una conjunción de fragmentos que solo es válida en red y ante los otros, ya que «solo existo por declinación fatal de lo que viene de fuera» (Baudrillard, 1991: 175).

El ser digital, también llamado avatar, *nick* o representación virtual, actúa en una realidad paralela a la analógica y de muy diversas formas, diseñando «derivados en todas las direcciones» (Turkle, 1995: 324-325). Este fenómeno de «multiplicidad de representaciones posibles» no tiene por qué alienar al individuo, piensa Alberto Munari (1996: 115-116) en sintonía con Jean Baudrillard, siempre que se acompañe de la necesaria toma de conciencia que evite la confusión entre lo verdadero y lo falso¹⁵³. En algunos de sus relatos Millás juega precisamente a lo contrario, a mezclar lo real y lo ficticio incluso en el contexto del simulacro:

¹⁵³ «La ilusión [representación, falsificación], como el error, es una condición que sólo puede diagnosticarse en los demás, porque su reconocimiento requiere una perspectiva externa al sistema de creencias personal. En una experiencia artística, la ilusión es un juicio del yo del mundo real al estado mental del *alter ego* de ficción, es decir, el equivalente recentrado del yo en el mundo textual» (Ryan, 2004: 416-417).

Cuando, al poco de quedarse viuda, la esposa analógica hizo la autopsia al ordenador de su marido y descubrió que el muerto había tenido una pasión virtual con una mujer del otro lado del océano, su primer impulso fue remitir un correo airado a la amante. Luego pensó que bastaría con comunicarle el óbito para que dejara de enviar mensajes al vacío. Pero no hizo nada de esto, sino que se sentó al ordenador del difunto y, haciéndose pasar por él, escribió una carta voluptuosa a la adúltera digital. Jamás había escrito una carta de amor a una mujer y le sorprendió que resultara tan excitante. La amante del muerto no percibió la diferencia y el idilio continuó creciendo entre las grietas de las semanas y los meses.

Un día, cuando aquel ardor cibernético había alcanzado temperaturas sobrecogedoras, la adúltera transoceánica, en un arrebato de sinceridad, confesó que era un hombre. «Soy un hombre», escribió, «pero qué importa el sexo frente a una pasión como la nuestra, imposible de conseguir en la vida real, incluso en la literatura». La viuda analógica no pudo reprimirse ante tal muestra de honradez y confesó a su vez que él era en realidad una mujer. «Soy una mujer», respondió, «quizá al principio de nuestra relación era un hombre, pero ese hombre murió y tú hiciste nacer de él una mujer enamorada». Sorprendidos por haber funcionado tan bien y durante tanto tiempo pese al malentendido, continuaron alimentando la relación con la esperanza quizá de que no fuera el último. Las posibilidades de que uno de ellos fuera un guardia urbano de 92 años o una adolescente con granos de 14 tampoco eran descartables. («Amantes», CYP: 326)

A través de la escritura de los correos electrónicos, ambos personajes, la viuda y la adúltera transoceánica, no solo están creando esos textos sino que además se construyen a sí mismos: yoes virtuales para interactuar en el espacio cibernético, identidades múltiples perfectamente viables porque mutan —cambio de sexo, por ejemplo— y porque sirven para la comunicación y el autodescubrimiento. Por ello la imagen virtual que se adopta en red alivia al individuo de su crisis de identidad¹⁵⁴. «No tenemos que rechazar la vida en la

¹⁵⁴ Como es habitual, Nicholas Carr no es tan optimista: «Siempre nos hemos preocupado de la mirada del otro, pero cuando te conviertes en una creación mediática [...] cada vez pensamos más como actores que interpretan un papel frente a una audiencia y encapsulamos emociones en pequeños mensajes. ¿Estamos perdiendo por ello riqueza emocional e intelectual? No lo sé. Me da miedo que poco a poco nos vayamos haciendo más y más uniformes y perdamos rasgos distintivos de nuestras personalidades» (Celis, 2011: [s.p.]).

pantalla, pero tampoco la tenemos que tratar como una vida alternativa [...], la podemos utilizar como un espacio para el crecimiento» (Turkle, 1995: 331).

La gente se creía que lo de llevar una doble vida era un chollo, de ahí el éxito que tuvo al principio *Second Life*. ¿Cómo renunciar a la posibilidad de crear una versión alternativa de uno mismo? De hecho, las avenidas de ese sitio se llenaron enseguida de gente guapa, dinámica, con un poder adquisitivo que sólo estaba a la altura de su poder de seducción. Los bancos, las grandes firmas de moda, incluso Coca-Cola, se dieron cuenta de que había que estar allí y adquirieron los locales comerciales situados en los mejores barrios. Ahora, apenas unos meses después, todas esas empresas han huido del lugar y el 85% de quienes crearon un doble lo han abandonado porque no podían con él.¹⁵⁵

Lo del doble es como lo del perro: al principio hace mucha ilusión y todos los miembros de la familia se ofrecen para sacarlo a pasear y darle de comer. Lo difícil es mantener esa ilusión durante toda la vida del animal (o de la tuya). Por eso hay tantos perros y tantos dobles abandonados en medio de las calles. Y es que se es dos cuando no se puede ser uno, nunca al revés. En cualquier caso, lo lógico es que esa gente que dedicó tantas horas a la creación de un álgter ego, a la hora de renunciar hubiera renunciado a la versión analógica de sí, que es la más sucia. («El perro y el doble», 2007d)

El efecto que genera una vida alternativa, parece querer decir Millás, es nocivo para la creación de la identidad siempre que no se parta de una separación con la identidad primaria y sus proyecciones¹⁵⁶. En otras palabras, el rol social viene determinado por la imagen tecnológica que se ha diseñado para actuar en el escenario cibernético y el individuo cae en el error de pensar que su auténtica identidad está detrás. La clave está en mantener la distancia con respecto a la *identidad tecnológica*, concienciarse de su falsedad —virtualidad— y convertirla solo en proyección de los deseos propios, aunque ese no sea el comportamiento habitual. En «Álgter ego», Millás oye a una chica hablar en un bar de *Los Sims*, videojuego precursor de *Second Life*: «No se refería a sí misma, claro, sino al

¹⁵⁵ Gilles Lipovetsky se dedica al estudio de los cánones estéticos, la moda y la cultura de lo efímero, del *usar y tirar*, y cómo afecta a la relación entre consumidores y objetos (vid. 2000, 2014).

¹⁵⁶ La reflexión está presente en el capítulo 4 de la temporada 3 de *Black Mirror*, «San Junipero» (vid. nota 41). En la serie televisiva, no obstante, no es tan fundamental el asunto de la identidad como el de la repercusión del pasado real en el presente-futuro virtual del avatar diseñado.

personaje que interpretaba en el videojuego, pero su identificación con él era tal que hablaba en primera persona» (ARC: 638)¹⁵⁷.

Escribe Jordan Crandall, apoyándose en Žižek¹⁵⁸, que «el camino hacia una auténtica posición subjetiva va del exterior al interior: primero pretendemos ser alguien y luego, gradualmente, paso a paso, nos convertimos realmente en esa persona» (Crandall, 2008: 49). O sea, se debe ir del rol social a la identidad, condición para la formación de *identidades imaginarias*, en términos de Remedios Zafra: «inventamos un personaje con el que actuamos, asumimos una máscara inventada que no guarda relación con nosotros». La máscara inventada requiere de «un esfuerzo imaginativo extra» (2008: 85), de ahí el nombre de *identidad imaginaria*. En el siguiente fragmento, un niño de 13 años finge que tiene 42 años para chatear con un hombre de 50:

Para parecer que tengo 42 cojo cosas de aquí y de allá. Ayer saqué a relucir a Sócrates y a Platón, que son dos filósofos de la antigua Grecia que están por ahí, en la Red, al alcance de cualquiera. Si pones «amor platónico», sale enseguida este Platón, no sé por qué. («Una mujer madura», 2013f)

Justo al revés es lo que ocurre en «Álter ego», donde las dos chicas «estaban enganchadas [a *Los Sims*] porque les permitía vivir vidas alternativas en las que, curiosamente, no hacían cosas muy diferentes de las de la vida real». Una de ellas está de hecho tan identificada con su yo fantástico que «daba la impresión de que las conexiones entre ambas estaban cruzadas, de manera que las puertas de una

¹⁵⁷ «El videojuego puede definirse como un entorno informático que reproduce sobre una pantalla un juego cuyas reglas han sido previamente programadas. Como la literatura, el teatro o el cine, los videojuegos proponen la visita a mundos imaginarios, con el añadido de una interactividad que no pude ofrecer ningún otro espectáculo o arte» (Rodríguez Ruiz, 2002: [s.p.]). Para un estudio en detalle de los videojuegos como fenómeno de masas *vid.* Levis, 2007.

¹⁵⁸ Slavoj Žižek, filósofo y psicoanalista esloveno, comentarista de la historia y la cultura contemporánea, para quien la identidad se define cuando un sujeto construye su propio referente y no mediante rasgos o intereses que comparta con un grupo de sujetos: «Es el significante el que constituye el núcleo de la “identidad del objeto”» (2010: 139). Su original visión de la posmodernidad como *desierto de lo real* no pasó desapercibida: «With the flashy entry of Slavoj Žižek onto the international stage, philosophy came together with popular cultura (especially film) and psychoanalysis in a truly postmodern hybrid way» (Hutcheon, 2002: 170).

conducían a las habitaciones de la otra» (ARC: 638). Es el peligro de las *identidades simbólicas*, «en las que utilizamos una máscara que nos representa y que da una imagen de nosotros en ocasiones más auténtica que la que damos off line (se finge que se finge)» (Zafra, 2008: 85). En esta identidad simbólica liberamos lo que somos realmente, pero en el peor momento la máscara se agrieta y la intimidad queda al descubierto y sin protección.

Mi versión digital es tan rudimentaria que los nativos de la Red me detectan enseguida. Ahí va, dicen señalándome en los chats y en los foros y en las consultas médicas virtuales. Ha vuelto el analógico, se ríen, caricaturizando mi aspecto. A quién quiere engañar con ese disfraz digital del paleolítico. Yo cambio continuamente de acera, o de calle, o de página web. Pero basta que abra la boca o que escriba cuatro palabras para denunciar mi condición. («Actividades asmáticas», ARC: 927)

Puesto que estamos ocultos tras la pantalla, toda identidad es posible en la red: «uno puede interpretar un papel tan cercano o tan lejano de su yo real como elija» (Rodríguez Ruiz, 2002: [s.p.]). Cada uno decide libremente si prefiere usarla como un lugar para la construcción y el crecimiento de su propia identidad o no, y en tal caso sobreviene la enajenación o la confusión identitaria, o para el juego, el resultado de la simple ocupación de un rol social previamente construido:

Cuando me dijeron que no puedo ser Juan José Millás en Internet porque alguien se lo ha pedido antes que yo, mi primer impulso fue poner una denuncia. [...] Ese loco que pretende ser yo no tiene ni idea, pues, de la vida que le espera. Si ha de pasar en la existencia digital por la mitad de lo que yo he pasado en la analógica, no tardará en salir corriendo de mi cuerpo. Entre tanto, me divierte asomarme cada día al ojo de cerradura de la Red y ver a qué se dedica mi reflejo cibernético. De momento, no se dedica a nada: está ahí el pobre, en medio de un escaparate desolado, esperando que alguien lo compre. Pero quién va a comprarlo. ¿Quién va a comprar un Juan José Millás binario, por favor? («El otro», 2000c)

Este relato pone en evidencia que la identidad del hombre es frágil y vulnerable a la manipulación. Gonzalo Navajas va más allá al considerar que «la indefinición absoluta del yo propia del pasado se somete a los procedimientos

distanciadores de la parodia y el *pastiche*¹⁵⁹. Se destaca así que la indeterminación psicológica se ha hecho convencional y estereotípica» (1996b: 92). Hoy el pastiche solo imita una mueca determinada, cae en la repetición neutral, «carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico» (Jameson, 1995: 43). También se constata que la identidad está compuesta de partes separables — el rol social, la parte imaginaria, etc.—, y que, «en cierto modo, el triunfo en la realidad como autor, o como actor, es una derrota imaginaria de las partes» (Cabañas, 1998: 117-118), según confiesa Millás.

Del exterior al interior, he ahí el triunfo real de la identidad: «Denme una medalla, un título, un premio, un blasón, un apellido, que ya me las arreglaré yo para hacerle creer a mi páncreas que estamos hechos el uno para el otro» («Dios», 1998a).

La identidad múltiple

En muchos momentos de la obra de Millás se proclama la «absoluta intercambiabilidad de los seres», al tiempo que se denuncia el «carácter arbitrario y convencional de toda identidad» (Villamía Ugarte, 1997: 429)¹⁶⁰. En *El desorden de tu nombre* se puede leer: «era un rostro sin alma, un recipiente hermoso y sosegado dispuesto a albergar de forma sucesiva individualidades diferentes, personalidades alternativas, nombres varios» (DES: 71). En esta novela, «desde su mismo título, el nombre [...], el soporte de la identidad se tambalea y altera»

¹⁵⁹ Ya Hutcheon había considerado que una pieza básica de la estética posmoderna era la *parodia*, «often called ironic quotation, pastiche, appropriation, or intertextuality». «Through a double process of installing and ironizing, parody signals how present representations come from past ones and what ideological consequences derive from both continuity and difference» (2002: 89). Según Fredric Jameson, el pastiche en concreto es una práctica que se engendra a partir de «la desaparición del sujeto individual, y su consecuencia formal, el desvanecimiento progresivo del *estilo* personal» (1995: 41, cursivas del autor).

¹⁶⁰ «La sospechosa ubicuidad de Vicente Holgado o el hecho de que la Elena Rincón que acabamos de conocer repita el nombre de la protagonista de *La soledad era esto* obedecen a la misma convicción de que todo ser humano, todo *Dasein*, es esencialmente intercambiable» (Mainer, 2005: 294).

(Villamía Ugarte, 1997: 430)¹⁶¹. Millás es conocedor de que la incertidumbre del sujeto contemporáneo empieza con la pérdida de la identificación, con su despersonalización.

¿Por qué no era capaz de establecer monólogos internos, como suponía que hacía el resto de las personas? ¿Por qué había necesitado desde siempre un intermediario para comunicarse consigo mismo? En ese instante, y sin necesidad de que él lo reclamara, Gabilondo se manifestó para preguntarle si aquella vieja costumbre de hablarse a sí mismo a través de otro constituía una forma de despersonalización. (DLS: 138-139)¹⁶²

Subsiste una «percepción extraña de uno mismo. Como si lo hubieran arrancado de su vida o de su cuerpo». Bajo la influencia de esta despersonalización «se producía a veces un sentimiento de desrealización del mundo» (DLS: 141). En estos instantes se pone en evidencia que no hay una identidad fija ni unitaria y «el propio cuerpo, vaciado de todo contenido, [...] puede ser ocupado por más de una identidad» (Rodríguez, 2001: 119). La identidad de los personajes millasianos es trastornada y fragmentada y por ello variable; suelen desarrollarse mutaciones a lo largo del relato, pero las personalidades no se establecen de manera definitiva (Csikós, 2006: 96): «el antiguo ser estático (tanto de la persona como del enclave espacial) se convierte en un *ser en sucesión*, en un ente cuya identidad consiste en la mutación continua, sea de esencia, o de su entorno» (Mora, 2008: 54, cursivas del autor).

No intento decir que la identidad múltiple y orgánica sea una invención de Millás; es evidente que la idea está en Nietzsche, Borges o Musil¹⁶³, por dar tres

¹⁶¹ Según Vance R. Holloway, en los personajes de *El desorden de tu nombre* conviven el placer (*le plaisir*) de la reafirmación egocéntrica como construcción simbólica con el gozo (*la jouissance*), «placer del otro que surge de la subconsciencia, subvirtiendo la hegemonía del ego» (1999: 336).

¹⁶² «Discernir que lo que tú eres no eres tú, que lo que tienes no es tuyo, no ser cómplice de nada, ni siquiera de tu propia vida —esto es ver con precisión, esto es descender hasta la raíz nula de todo—. Cuando más se abre uno a la vacuidad y más se impregna uno de ella, más se sustrae a la fatalidad de ser uno mismo, de ser hombre, de estar vivo» (Cioran, 2000: 52).

¹⁶³ Maurice Blanchot escribe lo siguiente sobre el novelista austriaco Robert Musil: «El hombre sin particularidades es [...] una presencia viva que se convierte en pensamiento, una realidad que se convierte en utopía, un ser particular descubriendo progresivamente esa particularidad, y tratando

nombres destacados entre otros muchos. Lo que sí es novedoso es la existencia del ser digital del que he hablado en el apartado anterior, aunque pueda haber entrevisiones de esta figura en obras de autores anteriores. Este ser digital se mueve —fluye— en la red liberado de corporalidad y exhibiendo una pluralidad de identidades: «Los individuos-ciudadanos se van transformando en individuos red» (Echeverría, 1999: 364), algo que Millás simboliza con la ciudad —«Madrid era un recipiente admirable de vidas, de destinos que se entrelazaban formando una amplia red que denominaban colectividad» (VOL: 59)— pero que en cualquier caso avala la función de las identidades como sostenedoras de una trama global.

Pero entre tanta disgregación también hay manifestaciones individuales dirigidas a recomponer el yo: «Cabe pensar que habrá gente que pieza a pieza acabe por recomponerse clandestinamente desde los pies a la cabeza. No por ética, ni por estética, ni por economía, sino por puro narcisismo» («Quizá no», ARC: 127). Pero es un logro ocasional, ya que lo habitual es que el individuo fragmentado, y por tanto también su identidad, tienda a desaparecer en el anonimato que provoca la red, «un simulacro de existencia del que no se puede escapar» (Romero Jódar, 2010: 248), encaje o no encaje en él:

Provenía de una ciudad que no sentía como suya, de una existencia que no le concernía, de un entramado de intereses y de afectos en el que se había incrustado de un modo artificial, como la pieza defectuosa de un *puzzle* que destaca del conjunto por un problema de ajuste previo a su colocación. [...] En este espacio funcionaba como una pieza que no acababa de encajar con precisión. La idea de haber perdido todos los lugares en los que su existencia pudiera hallar algún reposo produjo en su interior un movimiento de pánico que afectó al ritmo de sus pasos. (VOL: 39-40)

Revisar el pasado ha dejado de ser relevante como base de la identidad; el sujeto sigue perdido, indefinido, sumido en el caos de la existencia urbana

de asumir esta ausencia, elevándola a una búsqueda que lo convierte en un ser nuevo, tal vez en el hombre del porvenir, el hombre teórico, cesando al fin de ser para ser auténticamente lo que es: un ser solamente posible pero abierto a todas las posibilidades» (1995: 159).

contemporánea¹⁶⁴, hábitat donde los elementos se relacionan de forma artificial, *simulacral*. Quizá seamos «meros fantasmas automáticos, piezas de mecano privadas de libertad y de conocimiento, condenados a extinguirnos sin haber siquiera vivido» (Vargas Llosa, 2012: 79-80). O quizá este estado de las cosas sea el eje de la enriquecedora relación entre realidad y ficción:

Lo de perder la individualidad, ya se ha dicho, es uno de los entretenimientos más baratos de Tokio. Solo tienes que meterte en uno de estos callejones, y los hay a cientos, y fundirte con la masa. En un minuto o dos notas que la digestión de la sopa de ramen ya no es un problema tuyo, sino de la colectividad. («Viaje a Japón», VID: 375)

Entre otras, ha surgido una nueva *identidad global* que «facilita la pertenencia del individuo a identidades múltiples independientemente del carácter específico de la raza, religión, territorio o lengua» (Sánchez Conejero, 2004: [s.p.])¹⁶⁵. Además de múltiple, fragmentada y flexible, la identidad humana también es heterogénea en la presente era global: «Internet se ha convertido en un significativo laboratorio social para la experimentación con las construcciones y reconstrucciones del yo que caracterizan la vida posmoderna. En su realidad virtual, nos autocreamos» (Turkle, 1995: 228).

Quiero recuperar en este punto la frase de Millás de que *ser uno mismo* «no consiste en no ser dos, sino en haber construido a todos los que somos con materiales propios» (CYP: 114). Expuesta ya la multiplicidad de la identidad, el individuo actual define lo que es *con materiales propios*. Jara Calles concreta este concepto señalado en curvivas en una «identidad configurada como *archivo*», mediante el acúmulo de conocimientos, relaciones y «experiencias que

¹⁶⁴ «El hombre posible es el hombre moderno, el hombre cualquiera de las grandes ciudades, impersonal, intercambiable, inmerso en la neutralidad de las masas colectivas; un yo vacío que revela el vacío de la historia incompleta, un yo sin yo al que ha de llegar el escritor despersonalizándose en la literatura» (Caro Valverde, 1999: 197).

¹⁶⁵ La pensadora turca Seyla Benhabib propone la elaboración de una ética comunitaria desde un *interactive universalism* que incorpore el multiculturalismo y la diversidad de puntos de vista, de posturas morales, de experiencias, de géneros, de lenguajes o de cualquier otro aspecto de la autonomía humana (*vid.* 2015).

conformarían la singularidad de una determinada persona o instancia narrativa, pero sin dar una visión única del sujeto, sino compleja, variable» (2011: 758).

La otra opción es que Millás se refiera a lo que Richard Rorty consideraba el «triunfo de un ser humano»: «describirse a sí mismo en sus propios términos» (2011: 47). Pero para conseguirlo, escribe Cioran, deberíamos remontarnos «hacia nuestros orígenes, hacia nuestra eterna virtualidad» (2000: 86). El proceso se poetiza en las páginas finales de *Desde la sombra*:

Se durmió en posición fetal, imaginando que aún no había nacido y que se encontraba dentro del útero materno, aunque ya con la cabeza boca abajo como si el feliz acontecimiento estuviera a punto de suceder. (DLS: 202)

Aguardó no obstante unos minutos más, dejando que pasaran por su cabeza [...] las escenas que resumían su vida anterior, y comenzó a nacerse. Abrió la puerta falsa y desde ella entró en el armario de madera, haciéndose paso entre los vestidos de Lucía como si fueran membranas orgánicas, mucosas que tenía que atravesar en su recorrido hacia la vida. [...] Cuando abrió la puerta central del armario, Lucía gimió.

[...] —Ya has llegado —le dijo.

—¿Adónde? —preguntó Damián.

—Adonde quiera que fueses —respondió la voz.

Y eso fue todo. (DLS: 206)

El robot

Despersonalizada, desenraizada y múltiple, y asistida por un telecuerpo no alienante, la *identidad tecnológica* del individuo posmoderno es moldeable y eventual, nunca fija, como la de un objeto mecánico cualquiera, un juguete o un robot, «máquina o ingenio electrónico programable, capaz de manipular objetos y realizar operaciones antes reservadas solo a las personas» (DRAE). Cuando Millás trata el tema de la enajenación, la falta de identidad, el fracaso o la vacuidad existencial, suele usar la figura del robot como metáfora:

Ahora era una mujer que había tomado las riendas de su vida, aun cuando no supiera manejarlas muy bien, mientras que el recuerdo que tengo de entonces es el de una mujer cuyos movimientos dependían de un impulso ajeno a su voluntad, como si fuera una autómatas, un artefacto viviente manejado por la mano invisible de un mecánico. (DES: 147)

Esto era el amor y lo perdí como he perdido todo aquello que podría haber hecho de mí un individuo, un sujeto del que se pudiera predicar algo sólido, encarnado en su propia historia, en su deseo. En lugar de eso, me he convertido en un artefacto mecánico, en un muñeco, en una figura de hombre más o menos tosca, construida con retales ajenos a mi naturaleza y de la que solo se puede predicar que vive en una ciudad que no es la suya, junto a una mujer que no ama y que se gana la vida regentando una imprenta en donde publica lo que otros escriben. (VOL: 30)

En la novela *Volver a casa* se observa que el *artefacto mecánico* es una imitación del ser humano, sin identidad definida, compuesto de partes preexistentes y con unas cuantas funciones concretas:

También yo —se dijo— soy un robot, un artefacto diseñado para el deseo, para el llanto, pero también para el placer. ¿Qué importa mi identidad? ¿Qué identidad se puede atribuir a un robot? [...] Soy una máquina, no importa si me llamo Juan o José; eso no altera el hecho de ser una máquina que abre puertas, enciende cigarros, llora y ama a otras máquinas que se cruzan en su recorrido. (VOL: 136)

Y sin embargo hablamos de un personaje humano, de un hombre en la ficción. Es evidente que, de tanta interrelación con las nuevas tecnologías, «las viejas distinciones entre lo que es específicamente humano y específicamente tecnológico se hacen más complejas» (Turtle, 1995: 30-31), evolucionan y en algunos casos llegan a disolverse¹⁶⁶. El ser humano, creo hallar en la obra de Millás,

¹⁶⁶ En «A Cyborg Manifesto», de 1985, Donna J. Haraway se recrea «en la confusión de las fronteras» entre la máquina y el organismo humano y apela «a la *responsabilidad* en su construcción»: «A finales del siglo xx —nuestra era, un tiempo mítico—, todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquinas y organismos; en unas palabras, somos *cyborgs*. El *cyborg* es nuestra ontología, nos otorga nuestra política. Es una imagen condensada de imaginación y realidad material» (1995: 254, cursivas de la autora). Su reconciliadora idea ontológica servirá de base para su postura política y feminista, hacia donde se dirigen sus estudios de género.

está pisando el terreno que antes pisaba su agente externo o doble —en el espejo, en la pantalla—, pero lo que está produciendo es un «autómata artificial de su propia esencia» (Baudrillard, 1991: 181-182), un ser inauténtico construido a base de signos —dónde vive, a qué se dedica, qué deseos tiene, qué funciones desarrolla— que no se encamina a la autenticidad que tanto anhela. Baudrillard ve en este hecho una especie de *síndrome de afectación*. Donna J. Haraway, sin embargo, abandona este problemático dualismo sujeto/objeto o natural/artificial y asume que todo puede ser un híbrido de naturaleza y cultura (1995: 254 y ss.).

La idea de un robot humano tan parecido a su modelo me inquietó por verosímil. Después de todo, vivimos en una cultura que ha inventado el espejo y el molde y la forma y el modelo. Con frecuencia, es tan difícil saber en qué lado del espejo nos encontramos como distinguir una flor artificial de una de verdad. Hemos aceptado la idea de lo artificial (del sucedáneo) en casi todos los aspectos de la vida, pero la imagen de un hombre artificial ponía un poco los pelos de punta. («Quizá soy uno de ellos», ARC: 139)

Así es la imagen de Beatriz en *Volver a casa*: es percibida por Juan, uno de los hermanos, como un «artefacto mecánico prodigiosamente diseñado para él» (VOL: 81), en cuyo movimiento «había un artificio que remitía a los movimientos de una muñeca» (81-82).

Seguramente, no ensuciaba su ropa porque parecía no sudar; el interior de su cuerpo carecía de jugos, de glándulas, de órganos oscuros capaces de secretar algún líquido que provocara alteraciones en su piel. Era perfecta con sus ojos pequeños y su boca grande y su pelo corto. (109)¹⁶⁷

¹⁶⁷ Según este ejemplo Millás dibuja una perfección despojada de *defectos biológicos*, por nombrarlos de alguna manera, lo que puede recordar que la pensadora búlgara Julia Kristeva estudió los ámbitos considerados tradicionalmente *abyectos*, como es el de los residuos del cuerpo, la comida o los signos de diferencia sexual: «no es [...] la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambigüo, lo mixto» (Kristeva, 2006: 11). Su concepto de *abyección* resulta muy válido para desarticular el orden simbólico, también en lo que concierne al cibernético o robot en cuanto a las fronteras biológicas y de género.

En todo momento, Julio no deja de fascinarse «por la perfección de su mecanismo, de sus válvulas» (82), a pesar de que no reproduzca con igual perfección el modo de pensar y de sentir de los seres humanos:

No parecía estar demasiado implicada en lo que decía, pero de todos modos no dejaba de decirlo con una eficacia en la que desde el punto de vista de Juan había algo de perverso. [...] Parecía un territorio neutro que podía ser ocupado indistinta y sucesivamente por voluntades diferentes. Era un cuerpo para ser usado y carecía de otro valor que el de su uso. Pero ¿cómo saber quién se asomaba por las rendijas de sus ojos, por la risa de su boca? ¿A quién pertenecían en realidad aquellos pechos? (143)

Eficacia, perfección y neutralidad son otras características de Beatriz que completan la robotización a la que es sometida¹⁶⁸. El cuerpo de Beatriz —su belleza, el antifaz que usa para dormir— ejerce la función de interfaz o «conexión, física o lógica» con Juan, que se comporta como usuario de la máquina. Juan Rodríguez ve en el citado antifaz una «experiencia virtualizadora a un tiempo del cuerpo y del género» (2001: 120), consideración acertada si se advierte en la obra de Millás un fetichismo latente, un recurso habitual que conlleva la cosificación:

Pasó a menos de un palmo de mi rostro, portando esta vez un vestido largo y sedoso contra el que mi aliento rebotaba y me era devuelto cargado de un olor —entre artificial y humano— que acentuó la sensación de apremio sexual a que ya he hecho referencia. (PRI: 102).

Imaginé que se trataba de un robot imperfecto, al que sus inventores no habían logrado dotar de la temperatura del cuerpo humano, lo que me excitó sobremanera. («Una historia real de replicantes», ARC: 25)

En cualquier caso, la presencia del sujeto robotizado es muy habitual en los textos millasianos, la mayoría de las veces con unas características que no difieren

¹⁶⁸ Nociones acaso posibles fuera del estadio de lo humano, en el que, en cambio, «no existe la perfección como no existe la verdad ni la belleza y ésta menos que para nadie para el artista» (Larrea Agesta, 1982: 4).

en mucho a la descripción hecha en el caso de Beatriz: la anciana de *El jardín vacío*, cuyas «posibles deficiencias orgánicas [...] habían sido recompensadas por las excelencias mecánicas que daban vida al aparato» (JAR: 80); el monje Seisdedos, en *Letra muerta*, un «mecanismo algo pesado, aunque de movimientos implacables, perfectamente ajustados», que desprendía «eficacia funcional» (LET: 27); o la prostituta china de *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, «cuyas durezas en brazos y articulaciones «delataban sus orígenes mecánicos, como si la metamorfosis no se hubiera realizado del todo», cuyos «gemidos evocaban el roce de dos metales de diferente textura» y cuya melena «tenía la rara perfección de los pelos sintéticos» (TON: 206, 207 y 208). Con afectación o sin ella, está claro que la figura del robot despierta en Millás la duda existencial:

Conviene tener en cuenta que acabábamos de ver *Blade Runner* [...]. ¿Cómo saber [...] quién es de verdad o de mentira? Precisamente, el protagonista masculino del film duda acerca de sí mismo, ignora si es un hombre de verdad o un robot. Tiene recuerdos, sí, y memoria y manos, tiene deseos y objetivos vitales. Tiene piedad y miedo e hígado. Tiene todo lo que tiene un hombre, pero ¿cómo saber si se lo han introducido en la mente, a la manera de un programa informático, o lo ha construido él como se construye una existencia? («Una existencia real de replicantes», ARC: 25)

La línea de separación entre el hombre y la máquina está hoy más difuminada que nunca, según conciben Donna J. Haraway (*vid.* nota 165) o Ray Kurzweil (*vid.* nota 86). El hombre ha abrazado a la máquina —telecuerpo, prótesis tecnológicas, interfaces, mente computacional (*vid.* Turkle, 1984)— con agilidad y naturalidad, formando un *circuito integrado*: «Real y subjetivamente yo soy un hombre; virtualmente soy una máquina» (Baudrillard, 1996: 33-34).

Esto abre la posibilidad de «ir construyendo representaciones tecnológicas no sexuadas de uno mismo» (Echeverría, 1999: 68-69), como parte de la heterogeneidad identitaria que se da en la red y que incluso permite la existencia de personajes que no son ni masculinos ni femeninos. La *identidad tecnológica*, sugiere Jara Calles, «no vería extrañamiento alguno en este tipo de operaciones e intersecciones entre medios, lenguajes y necesidades» (2011: 401). No cabe duda de que es en Internet, el hábitat de esa *identidad tecnológica*, donde se están

«produciendo las transformaciones más cruciales del imaginario colectivo» (755). El mayor peligro estaría en que la capacidad técnica de esa *identidad tecnológica* supere a las aptitudes naturales del ser humano; se llegaría a la «automatización de la percepción», a la «delegación a una máquina del análisis de la realidad objetiva: la percepción asistida por ordenador» (Rodríguez Ruiz, 2002: [s.p.]). Paul Virilio teme que el robot logre dominar la interpretación que nos constituye como seres humanos, nuestro pensamiento y reflexión (*vid.* 1998). Visión apocalíptica que no comparte Sherry Turkle, quien observa en las nuevas generaciones un cambio radical de consideración con respecto a la amenaza robótica: «En la actualidad, los niños se sienten cómodos con la idea de que los objetos inanimados pueden pensar y tener personalidad. Aunque ya no les preocupa si la máquina está viva. Saben que no lo está» (1995: 104-105). En su opinión, se ha sobredimensionado el test de Turing¹⁶⁹, creador del *juego de imitación* que «planteaba que el mundo del ordenador necesitaría imitar el comportamiento verbal humano», pero que «no dijo nada sobre imitar la psicología humana» (120). Esto significa que es habitual que una máquina posea «inteligencia artificial “real”», que sea capaz de parecer humano, de engañar «a las personas más comunes», a través de una sintaxis mimetizada, sin necesidad de «mostrar ironía, sentido del humor, conocimiento de lo romántico y la capacidad de hablar con sensibilidad sobre cosas como los celos, el miedo y los restaurantes de moda» (108)¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Alan Mathison Turing, científico inglés considerado el padre de la informática teórica gracias a la invención de la *máquina de Turing*, «entidad matemática abstracta que formalizó el concepto de *algoritmo* y resultó ser la precursora de las computadoras digitales» (Alfonseca Moreno, 2000: 165).

¹⁷⁰ Alan Turing diseñó el *test de Turing* para definir la *inteligencia artificial*, «un criterio que propuso en 1950 para decidir si una máquina puede ser (o no) tan inteligente como el hombre» (Alfonseca Moreno, 2014: 130), basado en si era capaz de engañar al hombre tal como un hombre puede engañar a otro. Para la comunidad científica, la prueba «sigue siendo, en general, inabordable para las máquinas. Cuando se dialoga con una de ellas, no se tarda mucho en descubrir que no estamos hablando con un ser humano, pues no consigue engañarnos» (131). Y en el caso de hacerlo, por el buen diseño de la máquina o por la credulidad del hombre, «no basta para asegurar que una máquina es tan inteligente como nosotros. Hace falta algo más» (132), por ejemplo, «que sea capaz de comprender y de saber si comprende o no comprende». Entonces sí podríamos hablar estrictamente de *inteligencia artificial* (133). Ray Kurzweil (*vid.* nota 87) ya trabaja en el diseño de un *chatbot*, un sistema de inteligencia artificial que en poco tiempo podría superar el test.

Millás cree, y sus textos lo atestiguan, que el ser humano está rodeado de máquinas cuya inteligencia debería inquietarnos. Desde la aparente seguridad de nuestras vidas cotidianas hasta las extensiones-prótesis de nuestro cuerpo, nos recuerda que la identidad del hombre de hoy vive en frágil equilibrio, expuesta a los límites de la existencia humana ante el avance de la tecnológica; que nuestras capacidades intelectuales y sensoriales tal vez puedan llegar a automatizarse como ya lo están la mayor parte de nuestros comportamientos. En este punto cobran sentido las reivindicaciones de José Luis Molinuevo, para quien las nuevas tecnologías deben integrarse en la vida y permitir la realización del hombre del futuro: propone un *humanismo tecnológico* con ecos orteguianos que pretende «recuperar la centralidad y el hombre medida de las cosas, perdidos definitivamente» (2006: 22)¹⁷¹. La búsqueda del ser auténtico, tema central en el corpus millasiano, pretende dar respuesta a las insuficiencias de la identidad contemporánea, amenazada de reemplazo por parte de autómatas¹⁷².

¹⁷¹ Lejos de la distopía digital que predomina en las producciones culturales —ya he mencionado *Matrix*— y entre algunos teóricos apocalípticos como Francis Fukuyama que pregona el fin del hombre y de la historia (*vid.* 2002).

¹⁷² Sobre esta duda se articula el capítulo 1 de la 2ª temporada de *Black Mirror*, «Vuelvo enseguida» (título original, «Be Right Back»; dirección: Charlie Brooker y Owen Harris; año: 2013; nacionalidad: británica). Tras la muerte de su marido, la protagonista contrata un servicio que le permite contactar con una representación virtual del fallecido, que primero escribe y habla y después se corporeiza en una réplica exacta cuya personalidad y aspecto se basa en la información extraída de sus perfiles en redes sociales, imágenes, *e-mails*, etc. El problema surge cuando la mujer advierte que está ante un autómata programado para reproducir la *identidad tecnológica* de su exmarido, su representación en red, y que carece de conductas naturales del ser humano como la contradicción o reacciones espontáneas.

5 | Nueva noción del espacio y el tiempo

En el conjunto de la obra de Millás se aprecia que tanto el espacio exterior o público como el espacio cotidiano, interior, ya sea la propia casa o cualquier tipo de refugio, tienden a ser considerados espacios enemigos. En el espacio público de la ciudad domina la inseguridad y la «pérdida de un eje de orientación»; en el espacio privado, prevalece «el temor, la sospecha y la vacilación». Así visto, «la salida al exterior se asume como una prueba bélica que debe acabar lo antes posible» (Cuvaradic García, 1999: 101). De ambos ambientes, renovados en la cibercultura, me ocuparé en los tres primeros epígrafes del presente capítulo.

Como en la de espacio, en la categoría tiempo se están propiciando grandes cambios en la literatura de las nuevas tecnologías. La tesis del siglo xx es que «el héroe no es un personaje sino la conciencia interior del tiempo» (Lyotard, 1987: 24); es decir, estamos ante un tiempo hecho espacio: por ejemplo el de la memoria que habita el ser humano (Molinuevo, 2006: 37). La postura que sucede a esta, en cambio, es que en las nuevas tecnologías el espacio se ha hecho tiempo, pues lo que «define a los lugares siempre es su carácter virtual» (Molinuevo, 2006: 36). A este asunto dedicaré el apartado final.

El espacio público

La ciudad es una entidad espacial que ejerce de metáfora del cuerpo en el imaginario millasiano, como escribí en el capítulo anterior. La ciudad donde el escritor reside desde su infancia, Madrid, se convierte en su particular Macondo¹⁷³:

¹⁷³ Nombre que recibe el pueblo ficticio de *Cien años de soledad*, del escritor colombiano Gabriel García Márquez. Se trata de «manifestaciones del espacio que se apartan resueltamente de las leyes

«Madrid es una ciudad muy irreal. La hemos creado quienes hemos venido de fuera. Es mi territorio mítico, y la característica del territorio mítico es su inexistencia» (Fontana, 1999: [s.p.]), comenta el autor en una entrevista. Como ente abstracto, el espacio público urbano se reconfigura con la mayor libertad en el territorio de la creación literaria: «Suelo ponerle siempre una calle a María Moliner, y nadie me ha dicho que esa calle no existe»¹⁷⁴.

Cada vez con mayor frecuencia, en la literatura de las nuevas tecnologías la ciudad se constituye en un valioso núcleo temático muy alejado de la simple espacialidad. Muchas veces, la descripción del ambiente o la atmósfera donde se desarrolla la acción narrativa va acompañada de la caracterización psicológica del personaje o personajes, y en cierta forma de justificación de sus sensaciones y comportamientos: «Caminaba por las calles un poco aturdido, ya que no me acostumbraba a las distancias cortas tras haber vivido tantos meses en espacios abiertos. Mi visión de las calles aumentaba la sensación de espejismo, de decorado, que había comenzado a acometerme en el ministerio» (LET: 118). A fin de cuentas, «el espacio en el que viven los personajes es una proyección de ellos mismos, una imagen que los delata» (González Miranda, 2005: 126)¹⁷⁵. No obstante, la vertiente

del mundo objetivo, acogiéndose total o parcialmente a las establecidas por el narrador para la ocasión: esto es, según la lógica de los mundos posibles» (Garrido Domínguez, 2008: 213).

¹⁷⁴ En *Libro de los pasajes* de 1927, Walter Benjamin usó la palabra *flâneur* («paseante» o «vagabundo») para describir la figura que se representaba en la poesía de Charles Baudelaire: un individuo que recorre y descifra las calles de la urbe moderna. La intención es dar preponderancia a la mirada y la lectura propia en un entorno de multitud metropolitana donde la identidad del sujeto se disipa: «Para el *flâneur*, su ciudad —aunque haya nacido en ella, como Baudelaire— no es ya su patria. Representa un escenario» (Benjamin, 2005: 354). En concreto, Madrid es la localización preferida por muchos escritores españoles —como Buenos Aires lo es para Borges, Londres para Dickens o Dublín para Joyce— desde Larra y Galdós hasta González Ruano y Umbral. En ellos, Madrid «cobra vida independiente, más allá de su realidad física» (Saz, 2009: 57), se vuelve personaje e influye en los protagonistas. Francisco Umbral, por ejemplo, «no se limita a retratar la ciudad. Madrid se asoma en sus obras como un referente constante e ineludible» (58). «Su hogar, como el de Larra, eran las calles, los parques, los cafés, los cines y los hostales de Madrid» (62), entorno que «está entrañablemente ligado a su desarrollo como escritor y a su vida» (65). Para consultar bibliografía en torno al Madrid literario vid. Saz, 2009: 57, nota 1.

¹⁷⁵ «El espacio nunca es indiferente para el personaje. Las más de las veces el espacio funciona como metonimia o metáfora del personaje. [...] Refleja, aclara o justifica el estado anímico del personaje» (Garrido Domínguez, 2008: 211).

más utilizada por Millás es la que se vale de la dimensión espacial como metáfora de una idea mayor o de una obsesión:

Se le ocurrió que si las calles tuvieran techo resultarían más íntimas, más familiares y no sería preciso el uso del paraguas cada vez que lloviera. Como conociera el nombre del alcalde, le escribiría para poner a su disposición esta idea que habría de convertir a la ciudad en una casa grande, donde las calles, en lugar de calles, serían pasillos y las casas, en lugar de casas, habitaciones de una gran mansión llamada Madrid. («Él no sabía quién era», ELL: 74)

Madrid, el espacio mítico millasiano, es en este ejemplo una casa con sus correspondientes dependencias, la plasmación a gran escala del microespacio íntimo de la vivienda¹⁷⁶. Lo que se pretende es «fundar una ciudad interior por medio de la palabra» (Fajardo Fajardo, 2001: 79), de ahí que, en el siguiente fragmento de una entrevista, Millás equipare el espacio urbano con su obra literaria y sus correspondientes vetas temáticas y obsesiones:

Si yo tuviera que comparar mi obra con una arquitectura fantástica, mi obra estaría compuesta de una plaza que va a desembocar a pequeñas calles; esas callezuelas [*sic*] tendrían los nombres de todas mis obsesiones, o sea de las obsesiones que he desarrollado en estos años en mi obra. (Lodi, 1996: 221)

¹⁷⁶ «El mayor o menor protagonismo del espacio da lugar a hablar de espacios-marco o soporte de la acción [...] y espacios que ejercen un influjo determinante sobre la trama hasta el punto de configurar su estructura» (Garrido Domínguez, 2008: 211). Habla Millás: «Cuando analizamos por ejemplo lo que suelen llamar realismo sucio, vemos que la vida de los personajes transcurre alrededor de la mesa-camilla, alrededor de una nevera, alrededor de una cocina —es decir, alrededor de un microcosmos—. No hay ninguna intención de los espacios que dominaban la epopeya. Pero eso no quiere decir que en esos microcosmos no haya una carga simbólica tan grande como en los otros espacios. Eso quiere decir que seguramente es una necesidad de nuestra época. Puede ser un signo de la época, una metáfora de la época. Vivimos en cajas cada día más. [...] Pero parece que tiene sentido que la vida discurra alrededor de la nevera o del microondas. Y sobre todo parece que eso no hace perder a la literatura el sentido» (Rosenberg, 1996: 153-154). En el capítulo 3 ya mencioné a Carver y a Cheever, dos de los representantes del *dirty realism* en los que predomina la mirada atenta de su entorno cercano y la creación de un clima de inquietud.

Es decir, que, aunque se inspire en la realidad física, en este caso geográfica, Millás diseña un universo ficcional propio con nuevas coordenadas: la ciudad es el espacio semiotizado donde se plasma su imaginación creadora. Espacio urbano asociado al espacio del texto, lo que constituye un sugerente proyecto creativo¹⁷⁷. Escribe Santos Alonso que las claves del mundo millasiano en *Visión del ahogado* son «el objetivismo cinematográfico y la intención psicológica y existencialista» (1989: 27); en esta novela, el recorrido minucioso por el espacio público de Madrid sirve para «reflejar el ahogo y la fatalidad del personaje»¹⁷⁸. De igual forma, la *era del vacío* y la superficialidad actual se traslada a Madrid:

Así que vas por el centro de Madrid, por la Gran Vía, y es igual que si atravesaras una calle falsa, un decorado, pues muchos de esos edificios están por dentro más deshabitados que una calavera. [...] No hay nadie al otro lado de esas puertas, detrás de esas ventanas. Los pasillos han devenido en túneles; las habitaciones, en cámaras. Un silencio verdoso, de moho, ha cubierto de encajes el alicatado roto de los baños, el borde de los bidés heridos. Contemplando las cariátides de piedra, las cornisas melladas, los balcones desdentados que adornan esas construcciones por fuera, parece mentira que detrás de tanta retórica no haya más que aire, aire, aire. («¿Quién da la vez?», 1997c)¹⁷⁹

¹⁷⁷ «El hombre —y, muy en especial, el artista— proyectan sus conceptos, dan forma a sus preocupaciones básicas (cuando no obsesiones) y expresan sus sentimientos a través de las dimensiones u objetos del espacio» (Garrido Domínguez, 2008: 207). Pero «el espacio narrativo es ante todo una realidad textual, cuyas virtualidades dependen en primer término del poder del lenguaje y demás convenciones artísticas» (208).

¹⁷⁸ La relación espacio-acción narrativa genera situaciones estereotipadas como la descrita, típicas del «relato policíaco» y de «los bajos fondos urbanos» (Garrido Domínguez, 2008: 211), que Millás conoce bien: «Estamos en los años de la depresión económica, de la prohibición, y de la aparición de las grandes bandas americanas que van a luchar entre sí por la hegemonía del mercado negro. No es de extrañar que en unos momentos así los escritores americanos vuelvan la mirada hacia adentro e intenten reflejar en sus libros la violencia que se palpa en las calles o en los hogares. Nace de este modo la “serie negra” apoyada en dos nombres considerados hoy como los grandes clásicos de esta novelística: Dashiell Hammett y Raymond Chandler» («Introducción a la novela policíaca», 1981a: 21). En cuanto a la escenografía típica del género, «no hay duda de que es la ciudad moderna, con sus calles oscuras y sus numerosos escondrijos, el lugar de operaciones ideal para la actuación de los criminales» (23).

¹⁷⁹ «La sociedad posmoderna [o hipermoderna] no tiene ni ídolo ni tabú, ni tan sólo imagen gloriosa de sí misma, ningún proyecto histórico movilizador, estamos ya regidos por el vacío, un vacío que no comporta, sin embargo, ni tragedia ni apocalipsis» (Lipovetsky, 2000: 9-10).

El desarraigo del individuo en el contexto urbano es uno de los motivos habituales en la literatura de las nuevas tecnologías que entronca con la posmodernidad: ya Fredric Jameson adelantó que «si alguna vez llega a existir una forma política de posmodernismo, su vocación será la invención y el diseño de mapas cognitivos globales, tanto a escala social como espacial» (1995: 121).

El sujeto circula por el mapa de la ciudad buscando los atributos de su identidad (Carrillo Martín, 2001: 54), haciendo un conflicto moral de cada avance tecnológico que haya supuesto la metamorfosis física y/o estética de las calles. Y es que «todo el concepto de espacio público es objeto de una nueva definición» (Klein, 2001: 153): la ciudad es hoy «multidimensional por su mismo diseño». Para orientarse en ella es obligatorio recurrir a «múltiples bases de datos, cada una de las cuales nos ofrece solo un corte o aspecto» (Echeverría, 1994: 19). La calle ya no se recorre andando porque es un simulacro en el que no tiene cabida el cuerpo físico, como sabemos. Los portales, puertas y ventanas son electrónicos —teléfono, televisión, Internet— y, para conectarnos a las casas y calles, solo podemos hacerlo a distancia y acceder a la información acumulada (1999: 263). El espacio físico, público y comunitario «se convierte en un artículo de consumo, en una aldea comercial, narcotizada y bajo constante vigilancia» (Klein, 2001: 358). Las calles son solo vías de tránsito, *no-lugares* de socialización para la vecindad.

Las casas de la acera de enfrente casi se podían alcanzar con la mano. Desde su posición se veía el interior de alguna de las viviendas, que evocaba la arquitectura de esas casas de juguete que se abren por el tejado para modificar la disposición de los muebles. La visión tenía algo de pesadilla. («El cartero siempre llama dos veces», ELL: 209)

Formas de *estar*

Desde el ecuador del siglo xx, las redes tecnológicas han ido implantando un nuevo modelo comunicativo a nivel global. Las enormes distancias se pueden solventar con facilidad gracias a la comunicación electrónica:

El sueño del hombre, desde que empezó a inventar cosas, consiste en reproducir un fenómeno en un lugar distinto del que se ejecuta. De ahí la aparición del teléfono y la radio, que llevan mágicamente la palabra a territorios muy alejados de donde se pronuncia; o de la televisión, gracias a la cual podemos ver aquí lo que sucede allí. («La metástasis del cerdo», CYP: 346)

Para la interacción ya no es necesaria la presencia física del individuo, que se convierte en espectador de una *realidad-simulacro* donde actúa su yo social y representacional: «personas separadas por océanos se encuentran la una al lado de la otra» («La acera de enfrente», CUE: 169). A causa de este proceso virtualizador se produce la desterritorialización de los lugares físicos tal como los conocemos: «es necesario que el lugar físico de la realidad se disuelva en favor de la información y del lenguaje, para que se pueda realizar la conectividad» (Rodríguez Ruiz, 2002: [s.p.]). Esto se traduce en la aparición de la *teletopía*, que Javier Echeverría describía como una «estructura de lugares a distancia» (1994: 23-24) y que pertenece a una realidad interior, de ahí el traslado a las formas artísticas:

Ahora todo estaba cerca, porque todo estaba dentro de mí. La realidad no era sino una región del cuerpo, quizá del pensamiento; podía actuar sobre ella como sobre las uñas o el cabello. Podía amputarme de realidad si quería o lo consideraba conveniente. Bastaba con cortar aquí o allá, donde doliera. (TON: 93)

Millás es sabedor de la «dimensión subjetiva de la distancia» («La acera de enfrente», CUE: 170), así como también la hay del tiempo, cuestión que pronto ampliaré. Como fenómeno individual, la distancia puede estar revestida de ficción, de creación propia, a lo que contribuyen las TIC:

Me cuentan que en las habitaciones de algunos hoteles muy sofisticados hay, junto al teléfono, un aparato reproductor de sonidos de ambiente. O sea, que apretando un botón puedes comunicarte con quien quieras haciéndole creer que estás en el aeropuerto, en el interior de unos grandes almacenes, en la oficina, o en un atasco. Se trata, pues, de una innovación que pone la tecnología al servicio del punto de vista. («Atmósferas», 1993b)

La sensación expuesta tiene un cierto parecido a la que produce viajar, que «era la manera la manera de estar fuera, o de no estar en ninguna parte» (Baudrillard, 1991: 161). En la obra de Millás hay antecedentes pretecnológicos: uno muy usado es el del armario, oquedad a la que el escritor atribuye el don de la comunicación —«Entro y salgo siempre por un armario porque ése es mi modo de ir de la realidad a la fantasía. También los utilizo para moverme entre varias fantasías diferentes» (ELL: 19)—, como también a los bolsillos:

Tengo que averiguar si los bolsillos, como los armarios empotrados, se comunican entre sí secretamente. [...]

A ver si puedo confirmar esta hipótesis y encontrar el conducto que une todos los bolsillos del universo mundo, porque de esta manera, al meter mi mano en el bolsillo del pantalón, podría aparecer en el bolsillo de tu falda. («Las manos», ALG: 45)

En *El orden alfabético* la enciclopedia representa este papel; en concreto, la que se exponía en las estanterías del salón de la casa de Julio, el protagonista de la novela, «de la que mi padre hablaba como de un país remoto, por cuyas páginas te podías perder igual que por entre las calles de una ciudad desconocida» (ORD: 11). No es difícil advertir que la enciclopedia es un antecedente de la red Internet en el mundo millasiano, según la definición de *teletopía* o «estructura de lugares a distancia» y el proceso de desterritorialización al que me vengo refiriendo.

Mi padre [...] continuaba utilizando la enciclopedia como un medio de transporte con el que llegaba a lugares que nosotros no podíamos ni imaginar [...]. A veces volvía de aquellos curiosos viajes con barba de tres días y expresión de cansancio, como si hubiera permanecido de verdad en algún país extranjero. Y en vez de regalos, como los demás padres que viajaban, nos traía términos. (ORD: 14)

Este territorio que los personajes alcanzan se describe en la novela como «un espacio donde cada cuerpo se diferenciaba de los que le rodeaban gracias a un resplandor inusual procedente de su médula» (17), «un mundo en el que las cosas se definían por su intensidad» (18). Pese a tales «características ultra-materiales» (Marín Malavé, 2011: 219), no se trata de una fantasía o de un delirio, asegura

Julio, puesto que «nunca un lugar imaginario había tenido el lugar el grado de existencia de aquel» (ORD: 39), lo que responde a la configuración del simulacro hiperreal, *más real que lo real*, que decía Baudrillard y que ya quedó expuesta.

En el fondo, la enciclopedia es «el mapa de la realidad» (ORD: 124), donde puede apreciarse el anhelado «orden de las cosas»: «Julio salta de un tomo a otro a través de las llamadas que, como los enlaces en la web, virtualizan el texto de la enciclopedia, lo convierten en un hipertexto con múltiples posibilidades de recomposición»¹⁸⁰ (Rodríguez, 2001: 117, nota). Durante el viaje, Julio irá construyendo una red de significados propia, quedando patente que las distancias que recorre han pasado al ámbito de la subjetividad. De la misma forma ocurre en Internet, acierta a comparar Juan Rodríguez, un recorrido cibernético muchas veces aleatorio pero que queda registrado en el historial de visitas como un resumen de la experiencia individual de navegación:

Me hice a la mar en las aguas de Internet. [...] Recalaba en los sitios, en las webs, en los chats y en los foros que me salían al paso con la pereza de las tardes muertas del verano. Echaba una ojeada negligente aquí, otra allá, y continuaba dejándome llevar [...]. ¡Qué paz sin sosiego, la de saber que todo está a tu alcance, pero la de comprender al tiempo que tenerlo todo es lo más parecido a no poseer nada! En cuestión de segundos tenía en la pantalla las *Novelas ejemplares*, *Las flores del mal*, *La realidad y el deseo*, cualquier cosa, una película de Lubitsch, una obra maestra de la literatura policíaca, una canción de Joaquín Sabina, un *Ne me quitte pas*, un *Rien de rien*, un *Wait for me*, un *Pregherò* [...]. Movías apenas el timón y tenías al alcance a Kant, a San Agustín, a Aristóteles, podías bajarte un videojuego sobre *La divina comedia*, una instalación de Marina Abramovic, una serie de Canal+, un curso de inglés, un programa de radio, un espacio de televisión, una pornografía... [...]

Qué raro y qué siniestro, qué turbio, este mar de Internet en el que, por más que te alejes de ti, siempre regresas adonde solías. («Rispaïs deviene en proxeneta», 2013i)

¹⁸⁰ «El discurso hipertextual es tanto el texto como un reflejo de la estructura de la red, sugiriendo en referencia a Internet, no sólo una relación metonímica, sino además una relación metafórica, en palabras de Eco, una “metáfora epistemológica”» (Zafra, 2008: 90).

Las nuevas tecnologías han introducido, también en la literatura, «espacios y tiempos fuera de medida respecto a aquellos de la acción humana» (Munari, 1996: 110). La enciclopedia e Internet —por citar una de las nuevas realidades— representan dos *imágenes* a distancia y demuestran que estamos ante el fin de los marcadores espaciales en favor de la ubicuidad. «En el fondo», explica Javier Echeverría, «una misma acción es una red de acciones diseminadas por diversos sitios de la red» (1999: 348):

Eso de estar en dos lugares a la vez, y que uno de ellos te compense del otro, es un progreso. De manera que si usted es un funcionario de Correos de San Petersburgo con dificultades para llegar a fin de mes y tres niños enfermos en la habitación de al lado, encienda el ordenador y márchese un momento a Manhattan para atracar el Citibank. («El ordenador», 1995h)

Hay numerosas formas de *estar* en el mundo: por ejemplo, *estar conectado*. Aunque, más que *estar*, debería decir «fluir, circular, y ello cada vez a mayor velocidad, por más barrios y en la mente de más personas» (Echeverría, 1994: 170). La estructura organizada en red otorga la posibilidad de que el individuo traspase los límites físicos tradicionales de espacio y tiempo: «En casa, rodeado de todas las informaciones, de todas las pantallas, ya no estoy en ninguna parte, estoy en todas las partes del mundo a un tiempo, estoy en la banalidad universal» (Baudrillard, 1991: 161-162). O sea, *tenerlo todo sin poseer nada*, parafraseando a Millás. Y sin embargo estamos forzosamente teleconectados a un espacio ilocalizable que Millás denomina *lugar remoto*:

Abandonó el teléfono sobre su horquilla y salió a la espaciosa terraza para ver si el frío le hacía recuperar las sensaciones corporales normales, pues hasta sus movimientos parecían dirigidos a distancia: por él, sí, aunque desde un lugar remoto, pues se encontraba y no se encontraba allí al mismo tiempo. (DOS: 39)

La estructura de la red telefónica y la actual dependencia con respecto al teléfono móvil incide en esta idea de permanente teleconexión y alteración de la estructura del espacio: «esta es la característica esencial del ser humano, la de

estar siempre en otra parte distinta de la que se encuentra. Los grandes inventos de la humanidad, desde el teléfono a la radio, pasando por el avión, el automóvil y la novela, sirven para estar en otra parte» (TRE: 82). En la dimensión del ciberespacio «lo importante no es la distancia ni la extensión, sino las conexiones y los circuitos que enlazan unos nodos con otros» (Echeverría, 1999: 85). Desaparecen las proporciones métricas en la representación de este espacio —del mapa se pasa a la enciclopedia y a Internet—, como también las «fronteras y territorios jurisdiccionales» (Fajardo Fajardo, 2001: 123), con lo que «podemos estar disolviendo los conceptos modernos de pertenencia [a una ciudad, a una nación] y participación» (119), advierte Carlos Fajardo Fajardo. Es la «dispersión o globalización del espacio narrativo», que, en la literatura de las nuevas tecnologías, produce la configuración de «un a-topos, un espacio sin lugar, un acontecimiento narrativo que sucede solo en la mente de los personajes o en la del lector» (Mora, 2008: 53)¹⁸¹. En todo caso, la presencia en un no-lugar es una forma subjetiva de *estar*.

El espacio privado

El personaje posmoderno *se mueve* en el espacio narrativo tratando de recuperar un sentido, una identidad o un sentimiento de pertenencia. Pero el entorno inmediato «le resulta extraño y ajeno, en suma, inapropiado y en desacuerdo con su verdadera identidad» (Álvarez Méndez, 2009: 273). La solución que encuentra el carácter millasiano es el escondite o refugio en su propia casa, donde suele desarrollar su existencia; un espacio-concha o «burbuja en cuyo interior podía viajar a salvo de las asechanzas de la vida» («Ella acaba con ella», PRI: 257). Prevalece «un deseo de evasión, un impulso irresistible de ocultarse, desaparecer, hacerse invisible» (Kunz, 2009: 248) que potencia el aislamiento y la soledad:

¹⁸¹ Sobre el *no-lugar* vid. nota 40.

Tras colocar en el interior de un paréntesis el volumen y la voz de su madre, observó el dormitorio y tuvo la impresión de que todo el conjunto —incluido él— había sido deparado de un proceso general para convertirse en una unidad autónoma situada al otro lado de donde sucedían las cosas. De este modo la habitación, la puerta, la bombilla y su propia madre [...] constituían un jirón del tiempo que, debido a una espesura poco común, parecía durar y reproducirse gratuitamente en el vacío sin intervención de memoria alguna. Transcurrieron unos segundos a través de los cuales la sensación se acentuó, por lo que Julio llegó a pensar que en la otra realidad —la realidad real— estaban muertos ya desde el principio de los siglos. (DES: 46)

Pero las casas «son también laberintos donde se oculta la catástrofe, espacios donde se acumulan los objetos que adquieren vida humana» (Masoliver Ródenas, 2000: [s.p.]), como ya expliqué en el capítulo 3. Algunas de ellas, viviendas modernas, estrechas y angostas, son la «clase de muerte atenuada que supone vivir en una caja» (PRI: 32). Sostiene el escritor valenciano que en sus novelas «los espacios físicos son muy importantes porque acaban convirtiéndose en espacios morales. En todas mis novelas hay un piso, una casa que son protagonistas de la acción y que funcionan como oquedades morales» (Basualdo, 1990: 2). El comentario no es intrascendente: las connotaciones psicológicas se observan en el contexto doméstico, un microcosmos de apreciable carga simbólica.

Cuando me cruzaba en el pasillo con mi padre o con mi madre, sabía que en realidad eran un hombre y una mujer. Creo que ellos no se dieron cuenta de que yo me había convertido en un huérfano. La vida para un huérfano es muy dura. Llegas a casa y no tienes a quién contarle tus problemas, tus miedos, tus tristezas. Miras alrededor y ves una mujer escuchando la radio o viendo la televisión, pero es una mujer con calidad de bulto. Y luego suena el ascensor y al poco aparece un hombre que besa a la mujer, te besa a ti, y se pone a escuchar la radio o a ver la televisión con esa apariencia de las cosas inertes. («Un hombre que escupe», OBJ: 77)

El sentirse intruso en la propia casa, ajeno a lo familiar y en una determinada espacialidad ficcional es una obsesión recurrente en la narrativa de Millás. De esta forma, la vivienda se convierte en un *cronotopo*, concepto «importante como forma de conocimiento sensorial», y en literatura, «centro rector y base compositiva de los géneros» (Garrido Domínguez, 2008: 209). La casa

es un espacio reducido y cerrado por paredes y puertas que funciona como metáfora de una existencia opresora: los personajes de Millás «viven instalados en el malestar que les produce el sentirse encasillados en un esquema, una rutina cotidiana, una normalidad con la que, a pesar de seguir funcionando —a veces hasta la catástrofe—, no encajan bien» (Kunz, 2009: 246). Es cuando se produce el impulso contrario al del refugio, el de «salir de la caja acostumbrada y viajar al azar por un universo sin límites, con la intención de salir totalmente del espacio cotidiano» (248). Surgen así diferentes posibilidades: viajar, recurrir a la (auto)ficción y, en la era actual, teleconectarse al ciberespacio, la opción favorita en la literatura de las nuevas tecnologías, adoptando «un comportamiento similar al de un turista que visita una ciudad» (Echeverría, 1999: 269). Hacer *teleturismo* es navegar por Internet «por el gusto de contemplar ese nuevo paisaje digital, abriendo páginas web que le hayan sido recomendadas por otras personas, mirándolas por encima, deambulando hacia otras, observando a fondo las que más le interesen, etc.». A cambio, por proyectarse a la universalidad sin salir de su entorno físico, el sujeto moderno ve cómo su intimidad se exterioriza. El espacio privado pasa a ser público, y viceversa: «Teniendo el mercado en casa, el cine en casa, el gobierno en casa y el estadio en casa, ¿qué más se puede desear? Lo más distante forma parte de lo más íntimo» (1994: 45). Perdemos intimidad y se reduce «nuestro movimiento físico, llevándonos a una inercia domiciliaria» (Fajardo Fajardo, 2001: 114). Tenemos la sensación de ser viajeros sedentarios¹⁸².

En resumen, «la habitación propia», escribe Remedios Zafra, «contiene en relación con la pantalla una diversidad de lugares y espacios que versatilizan la experiencia de la soledad» (2008: 91). La teleconexión hace que el microcosmos propio sea fluido y flexible, que favorezca la comunicación social y sea acumulación de recuerdos. Al final se convierte en un lugar «identificadorio», cargado de «referencias para la identidad» (91-92). El espacio privado, un paréntesis de realidad¹⁸³, se alza como imprescindible para comprender «las nuevas condiciones

¹⁸² Sobre espacio urbano y espacio íntimo en la novelística de Millás *vid.* Peyrègne, 1997.

¹⁸³ No olvidemos que «la habitación moderna surge sólo como consecuencia de la invención del pasillo en el siglo XVII; su intimidad tiene muy poco que ver con los mediocres espacios para dormir

de producción de subjetividad en el ciberespacio» (92), como son la comunicación, la socialización, la creación artística y el desarrollo intelectual. El individuo «“interpreta” la casa, que representa la memoria para una persona» (Vásquez Rocca, 2006b: [s.p.]): «Pensé que tal vez aquel espacio constituía un pliegue del tiempo, una esquirla, un fragmento desprendido de las leyes de la sucesión y condenado a durar eternamente» («La conferencia», PRI: 92-93).

El tiempo artificial del simulacro

Sigue inquietando a Millás el modo de trasladar su visión de la temporalidad y la historia, también en la dimensión subjetiva, al campo de la creación literaria: «El problema era que me preocupaba el tiempo demasiado, y al tratar de luchar directamente contra él jugando, por ejemplo, a engañarme en cuanto a la hora, no hacía sino darle consistencia y duración» (CER: 114). En este ejemplo se empieza haciendo referencia a una temporalidad supeditada a la velocidad del suceso, al presente inmediato. Podríamos llamarla *tiempo real*, un tipo de temporalidad uniforme. A continuación, al intervenir el sujeto sobre su configuración —*luchar* contra él, *jugar*, *engañarse*— surge un *tiempo propio*, íntimo, resultante de la experiencia subjetiva: «Hay una dimensión subjetiva de la distancia como hay una dimensión interior del tiempo. Hay segundos que duran una vida y milímetros cuyo recorrido cuesta una existencia» («La acera de enfrente», ART: 169-170).

A las dos categorías tradicionales de tiempo, Jara Calles añade una tercera, exclusiva de la nueva literatura cibercultural: el tiempo «tecnológicamente producido y comercialmente difundido» (2011: 430), que se corresponde con la temporalidad *artificial* del simulacro. En ella el concepto de duración se integra en el personaje, como «orden de tiempo en las novelas», donde los personajes «son independientes del tiempo y de la sucesión, pero pueden actuar en el tiempo y su

a los que accedía una persona sorteando cuerpos dormidos y cruzando aquellas ratoneras que eran las habitaciones» (Jameson, 1996: 135).

sucesión, y en general, lo hacen» (Kermode, 2000: 76-77). En el *tiempo artificial*, un momento cualquiera puede tener «perspectivas de realidad infinitas»:

La sensación de dominio del tiempo era enorme, pues era yo el que le contenía a él en lugar de contenerme él a mí. Con un poco de esfuerzo, o quizá quitándole una letra más a cada día, podría haberme metido la semana por la boca llevándola para siempre dentro de mí, como una víscera. (ORD: 134)

En efecto, las nuevas tecnologías audiovisuales diseñan «tiempos fuera de medida» (Munari, 1996: 110) que surgen en la creación literaria: «De súbito, el tiempo, que se había descompuesto como una sustancia orgánica, dando lugar a una forma de continuidad no sujeta a la duración, recuperó su carácter horario, saturado de segundos» (NOM: 20). Regido por las coordenadas del tiempo *simulacral*, totalmente inestables, se produce la ruptura esquizofrénica de significantes (*vid.* nota 83)¹⁸⁴ y el entorno se percibe de variadas formas y calidades; en estado líquido en el ejemplo anterior, sólido en el siguiente:

El instante se había abierto paso por alguna de las rendijas de mi percepción y me mostraba toda la riqueza intemporal que yo llevaba dentro. Curiosamente, lo inmaterial, el tiempo, se manifestaba como un objeto sólido, mientras que lo material, el pasillo, adquiría los contornos fantasmagóricos de una obsesión. (TON: 55)

Las tres categorías de tiempo expuestas —*real*, *propio* y *artificial*¹⁸⁵— suelen plasmarse de forma explícita en la obra de Millás, a menudo como breves instantes tecnológicos —musicales, televisivos, cibernéticos, etc.—, aunque

¹⁸⁴ «La ruptura de la temporalidad libera súbitamente este presente temporal de todas las actividades e intencionalidades que lo llenan y hacen de él un espacio para la praxis. [...] Este presente mundano o significativo material se aparece al sujeto con una intensidad desmesurada, transmitiendo una carga misteriosa de afecto, descrita aquí en los términos negativos de la angustia y la pérdida de realidad, pero que puede imaginarse también en términos positivos como la prominente intensidad intoxicadora o alucinatoria de la euforia» (Jameson, 1995: 65-66).

¹⁸⁵ Émile Benveniste propuso el tiempo físico o de la experiencia, el psicológico y el crónico o convencional, que llega a domesticar el tiempo físico (Garrido Domínguez, 2008: 157-158).

normalmente se diluyen en el discurso literario como marco de las relaciones entre personajes y entorno. Explicaré esto mejor con extractos de *Letra muerta*.

En este primer ejemplo el *tiempo real* es un momento pasado: «Lo único que sé de aquella época es que el tiempo transcurría, aunque no tengo pruebas para demostrarlo: tal era la falta de tono con que sonaba la vida que me había tocado vivir» (LET: 46). La progresión del acontecimiento, de la historia, se constata según «puntos de referencia sucesivos» que demuestran «la simple duración de las cosas en aquella época». Pero la *falta de tono* vital obliga al narrador-personaje a aplicar su experiencia subjetiva para recordar mejor, y entonces menciona el «carácter distinto que adquirió mi aburrimiento a partir de la entrada en casa del nuevo televisor». He aquí el *tiempo propio*, marcado por el *aburrimiento* del personaje y el *nuevo televisor*. Con la presencia de la tecnología llega también el *tiempo artificial*, simulacro que le provoca un «un modo de fastidio diferente»:

Se trataba de un fastidio en color. Nos consumíamos igual, pero en colores. No es broma; creo que me costaría explicarlo y no sé si merece la pena, pero estoy convencido de que los rayos que proyectaba la pantalla del nuevo aparato tiñeron con sus diferentes colores las tardes que pasábamos mi madre y yo delante de él. Estas radiaciones debieron provocar algunas modificaciones en mis órganos o capacidades de percepción, pues desde entonces siempre me he aburrido en color. (47)

Millás habla de radiaciones, de luces y colores, pero también habría que citar la velocidad como una de las características del *tiempo artificial*: «Vivimos en la época de lo breve. Como suele decirse, un anuncio de televisión nos narra una historia en veinte segundos. ¿Quién va a leerse quinientas páginas para disfrutar de una historia si el televisor nos da cien en una tarde?» (VOL: 223). Hoy ya no hay tiempo para más, también Millás es consciente; para el programa de radio de la Cadena SER en el que interviene, pide a los oyentes que envíen historias pero que sean «textos cortos, de no más de 15 líneas, que es la distancia ideal para la radio y para Internet» («Escritura y vida», 2002f). Porque «cuando la brevedad se pone al servicio del significado los resultados son impresionantes» (TRE: 87).

Por el contrario, el *tiempo propio* padece el fenómeno contrario al pasar por el tamiz de la memoria: «La memoria reproducía una y otra vez el suceso y lo que

más le llamaba la atención de este repaso era la lentitud con la que se habían ejecutado todos aquellos movimientos que sin embargo habían durado décimas de segundo» («El viajante de comercio llega a Madrid», CUE: 84). Esas *décimas de segundo*, por tanto, se corresponden con el *tiempo real*, objetivo y mensurable. Porque «las cosas duran lo que duran», reflexiona Millás, pero la cosa cambia «si hubiésemos vivido esos minutos desde la cabeza»; entonces, «el tiempo se habría dilatado de tal forma que en cada segundo habrían cabido siete vidas» (OJO: 63).

Esta morosidad subjetiva tiene su transposición cinematográfica: «El cine ha descrito lo que ocurre con la percepción de la realidad en las percepciones límite. Yo me encontraba en una situación límite, de ahí que todo, a mi alrededor, sucediera a cámara lenta» («Diálogo con la muerte», VID: 268). La cámara lenta, «en el cine, reproduce literalmente la percepción del tiempo en las situaciones de estrés. Y lo percibimos de modo que sus décimas adquieren un aura, un hálito, un resplandor del que carecen en la vida diaria» (OJO: 64). El recurso técnico genera un *tiempo artificial* para intentar atrapar el evidente desajuste en la percepción de los restantes tiempos: «aunque mi cuerpo estaba atrapado en el interior de aquellos segundos miserables que tardaba el semáforo en cambiar de color, mi cabeza trabajaba en una dimensión temporal distinta» (MUN: 91).

Otro rasgo del *tiempo artificial* de la *realidad-simulacro* es la compartimentación, «la urbanización del tiempo doméstico. La televisión produce un efecto particularmente notable: la organización del tiempo en los hogares. [...] El objetivo principal consiste en captar el tiempo libre de los ciudadanos, haciéndolo socialmente productivo» (Echeverría, 1995: 100). En el fondo es uno de los mecanismos de control por parte de los medios de comunicación de masas del que escribiré en el capítulo siguiente, «Metamedios». Se trata de convertir en mercancía el tiempo de consumo televisivo; lo que antes era ocio doméstico pasa a ser trabajo no retribuido para los telespectadores (134-135). Ni siquiera hay marcadores temporales que permitan escapar al espectador:

En cualquier momento del día y de la noche, en días festivos como en laborales, es posible ver la televisión; antes bien, esta a menudo permanece encendida ininterrumpidamente,

mezclándose así y sobreponiéndose a todos los tiempos de lo cotidiano, de lo sagrado y de lo profano, de lo público y de lo privado. (Munari, 1996: 111)

La salvaje mercantilización es uno de los aspectos medulares que configuran el *tiempo artificial*. Se difunde un tiempo que ya sabemos dividido en *telesegundos* para facilitar su consumo. El usuario puede adaptar los productos audiovisuales a su antojo, ya que la fragmentación los hace más manejables¹⁸⁶:

En Canal Satélite Digital hay una emisora que reproduce con treinta minutos de retraso la programación de Canal+. Esto, además de ser útil para quienes llegan media hora tarde a casa, proporciona al usuario de la tele una segunda oportunidad que jamás se da al usuario de la vida. Si yo pudiera repetir mi media hora anterior a ésta, haría algunos ajustes en el guión, porque he cogido el teléfono cuando no debía (era un pesado), y me he tomado un bombón de licor que me está dando ardor de estómago. Son los problemas del directo, que diría un locutor en apuros. Pero no intente usted utilizar esta excusa cuando meta la pata, porque la gente le mirará con extrañeza. Existe, pese a la experiencia del *déjà-vu*, la creencia generalizada de que *la vida sólo se puede vivir en directo*. («El directo», 2002b, cursivas mías)

La vida solo se puede vivir en directo, pero ¿es exactamente así? Millás, en *El mundo*, juega a mezclar e intercambiar el *tiempo real* y el *tiempo propio*. En la percepción *multimediatizada* del narrador-personaje —*por lo que a mí respecta*, escribe, y *en mi cabeza*—, los procesos temporales pueden no ser sucesivos, distanciarse, suceder a la vez e incluso intercambiarse cronológicamente:

Lo misterioso es que ocurren las dos cosas a la vez. Estoy aquí escribiendo, con Bach al fondo, y estoy allí, debajo de la cornisa, observando la lluvia. A veces, sucede una cosa después de otra, pero en el orden que no es: primero soy mayor y estoy escuchando a Bach, y luego soy pequeño y me muero de frío debajo de la cornisa. El orden cronológico, por lo que a mí respecta, es tan arbitrario como el alfabético: una convención que en mi

¹⁸⁶ «La gente podrá elegir y pagar por el ancho de banda y el número de bits (esto es, unidades de información por segundo) que necesiten, en cualquier momento, en el curso de sus comunicaciones. [...] Los espectadores y oyentes comprarán el tiempo y los productos que necesiten en una red de base de datos» (De Kerckhove, 1999b: 85). Jesús González Requena estudia cómo se configura la programación televisiva: fragmentada, serial, heterogénea (*vid.* 1994).

cabeza no funciona todos los días. Hoy no funciona. Por eso estoy aquí y allí de forma simultánea. (MUN: 204)¹⁸⁷

Quizá influenciado por el *tiempo artificial* de las nuevas tecnologías audiovisuales o quizá no, lo que está claro es que el concepto de duración en la literatura millasiana se ha enriquecido desde sus primeros escritos. En el ciberespacio, «desaparecen las ideas de futuro y de pasado, disueltas en un presente no continuo, sino absoluto y circular», escribe Vicente Luis Mora (citado en Calles, 2011: 154); el acontecimiento no se agota al suceder sino que se acumula en forma de mensajes audiovisuales. A la estructura clásica del tiempo —lineal, cronológico y efímero— se añade ahora el *tiempo artificial* del ciberespacio, que es permanente, entrecortado, no necesariamente encadenado, multicrónico y sin marcas de diferencia: «la informática está profundamente vinculada a la posibilidad de llevar a cabo procesos recursivos, con iteraciones, bucles y reenvíos constantes a situaciones anteriores» (Echeverría, 1999: 82). En el siguiente ejemplo vemos cómo, en manos de Millás, el *tiempo real* se vuelve maleable:

A partir de ese instante los acontecimientos adquirieron el ritmo de una pesadilla, depositándose en un presente estático que alteraba las leyes de la duración. [...] Como un ahogado inverso, ve de súbito pasar por su cabeza todo su porvenir, proyectado sobre una sábana que también es una mortaja en la que cabe, envuelto, el presente actual, que continúa estirándose, ensanchándose contra todas las leyes temporales. (NOM: 186-187)

¹⁸⁷ La visión del tiempo como juego o parodia donde se produce una ruptura irónica con el pasado es uno de los signos posmodernos por excelencia: «irony does indeed mark the difference from the past, but the intertextual echoing simultaneously works to affirm —textually and hermeneutically— the connection with the past» (Hutcheon, 1988: 125). Hutcheon basa su aserción en la idea de Eco recogida en las apostillas de *El nombre de la rosa*: «La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse —su destrucción conduce al silencio—, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad» (Eco, 1984: 74). A esta revisitación del pasado se presta, por ejemplo, el escritor *multimediatizado*, quien debe adecuar el discurso autorreflexivo al mundo real. Son muchos los escritores españoles los que se plantean «la literatura como “versión”, seria o paródica, de la literatura misma» (Pozuelo Yvancos, 2004: 51). El autor cita como ejemplos a Mendoza, Millás o Vila-Matas, quienes a lo largo de sus obras han propuesto «versiones nada ingenuas de un género ya dado» (52).

Pasado, presente y futuro se sincronizan en una sola unidad perceptiva. El futuro se vislumbra y el pasado —la experiencia y la memoria— puede seguir vigente, mientras que el presente puede apreciarse estático —«tuvo la impresión de que el reloj se había parado o que el tiempo no había transcurrido» (VOL: 72)— o ya *obsoleto*, aplicando la terminología neotecnológica: «De súbito, su mundo actual, sus actuales representaciones afectivas y su propia ubicación en el espacio le pareció algo muy antiguo» (VOL: 22-23). Millás se aproxima en su narrativa a las concepciones tecnológicas del tiempo y la duración en la historia, donde «la inconmensurabilidad del espacio físico y del tiempo real» se integran en el tiempo de la vida cotidiana, de ahí que se originen «identidades transeúntes, transitorias y quizá transitivas. Que tienen un tiempo propio, pero no exclusivo» (Molinuevo, 2006: 37-38). El *artista* del siglo XXI es cada vez más un «productor de *directo*» (Brea, 2004: 128).

Antes la televisión sólo quería llegar al ser humano y hoy el ser humano sólo quiere llegar a la televisión. _ Fernando IWASAKI

Juan José Millás entiende la creación literaria como una especie de compromiso con la actualidad. Como indiqué en capítulos anteriores, considera la escritura un modo de conocimiento de la realidad, ya sea en materia sentimental, social, cultural o estética, y una manera de «buscar el sentido a la vida», lo que «convierte a su literatura en metáfora de la vida [...], relato de una peripecia moral» (Cuadrat Hernández, 1995: 216). Sobre todo en sus columnas de prensa, mejor conocidas como *articuentos*, aunque no solo en ellas, lo político suele ser motivo habitual de su escritura, unas veces como tema y otras como referente, trasfondo o resto icónico¹⁸⁸. Quiere huir Millás, eso sí, del didactismo explícito¹⁸⁹ tanto como del

¹⁸⁸ Por citar un ejemplo, *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, entre otras novelas millasianas, es una crítica mordaz a los «arribistas» de la socialdemocracia de los 80 (Knickerbocker, 1997: 30). Esta novela no solo «refleja el escenario político de la España de los primeros 90», sino que Jesús, el protagonista, «puede entenderse como una metáfora del país mismo, un ejemplo de la proliferación del nuevo sujeto político caracterizado por el cinismo» (Anastasio, 2004: 122), actitud que comparte con el marido de Elena en *La soledad era esto*. Sobre la crítica social en la novelística de Millás *vid.* Baah, 1993; López, 1988; y Suñén, 1981.

¹⁸⁹ Millás parte del presupuesto de que los lectores y él mismo están inmersos en el simulacro posmoderno. Sus textos pretenden poner a prueba la aparente seguridad, cuestionando lo dado y alumbrando zonas en sombras. Sin embargo, en un enfoque general de su obra, Millás se aleja del didactismo «moderno» que había en el arte de los 50 y 60, cuyo «dogma central es la idea de que el arte debe evolucionar. Su resultado es una obra que tiende principalmente a hacer progresar la historia del género, a roturar nuevos terrenos en cuestiones de técnica» (Sontag, 1996: 142). En este sentido, y aunque la escritura de Millás esté cargada de contenido, nunca ha pretendido que fuera abstracta ni difícil —«si yo ando detrás de algo es de la complejidad sencilla o de la sencillez compleja» (Cutillas, 2013: 8)—; el autor valenciano no narra con interés documental ni desde el egocentrismo —modernidad— sino que concibe su obra como una oportunidad para explorar los

puro escrito panfletario. En su opinión: «Cuando desde algunas posiciones políticas se le exige compromiso al escritor, es como exigirle algo tan ridículo como que cante la Internacional mientras escribe» (Díaz de Quijano, 2016: [s.p.])¹⁹⁰.

No respondo jamás a cuestiones políticas. Me mantengo al margen de la disputa partidaria, igual que los cocineros y los futbolistas. Tengo admiradores de izquierdas, de derechas, de centro, de todo el espectro político, y debo, por respeto a ellos, mantenerme neutral. (DLS: 159)

Es Damián Lobo, el protagonista de su última novela, quien así se expresa, pero no es descabellado atribuir similar postura al propio escritor. No se puede obviar que en el conjunto de su obra subsiste un espacio para la representación ideológica, para el discurso valorativo, sin caer en el partidismo¹⁹¹. Y digo *representación* porque no debemos olvidar que cuando Millás escribe sus textos no lo hace como autor, en su nombre, sino con la ya comentada personalidad escindida de carácter dubitativo y cierta misantropía. Es «un “yo” autorial ficcionalizado» (Grohmann, 2005: 5) quien expresa sus pareceres, ya sea como narrador o como personaje —o como narrador-personaje, actitud muy común en

numerosos sentidos que nos circundan, aplicando el juego, la imaginación y la ambigüedad — posmodernidad—, componentes que destacan especialmente en sus trabajos para prensa.

¹⁹⁰ «Hay un exceso de política en todos los periódicos», alega Millás en un debate televisivo en el programa *Nostramo* (2010) de RTVE (*vid.* nota 135) sobre el columnismo en prensa de las últimas décadas. «Y por eso yo creo que el lector agradece mucho cuando se encuentra con un artículo que habla de la vida cotidiana. Porque además ese exceso significa que hay una esclerotización, es decir, que son muy previsibles». En la misma línea opina el escritor Miquel Porta: «Hay un exceso de política, un exceso de ideología, muchas veces un exceso de moral, de moralismo. [...] Cuando tú lees según que artículo, cuando solo ves el nombre, dices “ya sé con lo que me voy a encontrar”, pero es que hay gente que busca eso, quizá para consolidar sus propias creencias [...]. Hay mucho *articulo* que defiende más o menos subliminalmente una cierta tesis, la cierta ideología que yo decía antes, con lo cual se está haciendo sin querer literatura y a veces hasta ensayo».

¹⁹¹ El hecho de que Juan José Millás firme con su nombre las columnas de opinión ya implica una cierta «autoridad moral; se le concede una relativa superioridad para interpretar simbólicamente el mundo, simplemente por el hecho de que está presente en los medios de masas, de que opina y es escuchado» (Winter, 2005: 21). En cualquier forma, el propio escritor, en «El antipoder del columnista literario», reconoce que el columnismo apenas «actúa como corrector del Poder». Su labor se limita a seleccionar zonas de la inabarcable realidad y con eso amueblar «la realidad que es capaz de digerir» (1995m: 191).

la narrativa actual¹⁹²—, una máscara que va en beneficio de la credibilidad pero que puede llegar a caricaturizar al firmante, de ahí el cuidado que se debe poner, al escribir el autor y al interpretar el lector, pero que también puede ayudar a sortear el rechazo inicial del receptor o su incomprensión.

En este capítulo voy a ocuparme de las opiniones y los valores que se vierten en los escritos millasianos, fundamentalmente críticas, en relación con la sociedad actual de progreso tecnológico y espectáculo. No es ningún secreto el hecho de que «Millás combate la costumbre para excitar la lucidez y la conciencia crítica de sus lectores» (Ródenas de Moya, 2009: 281-282). Estamos ante un autor comprometido con la actualidad socio-política y cultural, lo que lo lleva a situarse frente al modelo de realidad establecido que parte de «instituciones como la familia, el aparato educativo estatal y los medios de comunicación de masas» (280), segmento este último que me interesa especialmente para mi estudio¹⁹³. Su pretensión, por tanto, es la de alterar el modelo de sentido que fija las categorías tradicionales de lo lógico y lo absurdo, de lo normal y lo extraño; cuestionar «las leyes naturales (estas de manera metafórica)» pero también «las convencionales». En sus columnas semanales se presenta «el acontecer de la actualidad como el producto del caos, el azar o el acuerdo interesado» (281).

Para lograr su empresa, y ganarse el favor del público, Millás no pretende ser objetivo en sus textos. Es perfecto conocedor de los recursos retóricos de que dispone como escritor y que iré desgranando a lo largo de estas páginas en compañía de su ejemplo adecuado. Sugiere Juan Gracia Armendáriz que cuando un lector lee un artículo, «expresión de una radical subjetividad», «ha de palpar a un hombre». El articulista «debe buscar la complicidad con el lector de tal suerte que

¹⁹² Aquí estoy apuntando a la tesis central de Bajtín, para quien «el autor se expresa a través de sus propios personajes, pero sin confundirse con ninguno de ellos» (Garrido Domínguez, 2008: 74). Tampoco para Millás «hay duda de que todo escritor proyecta sobre sus personajes elementos que proceden de su propia personalidad» («Introducción a la novela policíaca», 1981a: 30).

¹⁹³ «Periódico, cine, radiodifusión y televisión constituirán lo que unitariamente se conoce con los términos: mass-media, mass-comunicatios, medios de comunicación social» o simplemente *media*, como aparecerá muchas veces escrito en esta tesis. «También se pueden incluir los libros de masas: novela de quiosco, fotonovela» (Díez Borque, 1971: 46), e Internet, en las últimas décadas.

el texto se transforme en un diálogo» (1995: 18)¹⁹⁴. El Millás articulista es en la actualidad un experto en entablar diálogo directo con los lectores gracias a su amplio dominio del lenguaje y la retórica y un tono coloquial marcado por frecuentes interpelaciones al lector, lo que se conoce como función fática.

El malestar de la posmodernidad

Un caso de alienación, un caso de suplantación, un caso de drogadicción: la imagen, lo bien que vivimos, las historias de alcoba, las revistas del corazón, las frivolidades que hacen olvidar lo que ocurre diariamente o, si se ve, se deba a otra categoría, como si no fuese lo real.

_ Julio ANGUIA¹⁹⁵

La posmodernidad ha traído consigo una serie de valores que han ocasionado un hombre incrédulo y desencantado. *Grosso modo* son dos de los adjetivos que mejor le vienen al Millás articulista, según el esquema de pensamiento que despliega. Partiendo de una —mesurada— fe en la razón, rasgo contrario a la esencia posmoderna, Millás busca proyectar un ideal de vida basado en el pensamiento con contenido, que arroje luz a los lectores frente el espídico e insustancial acontecer de los tiempos modernos.

¿Cuáles son aquellos valores que se alzan en la posmodernidad? En el capítulo 1 ya hice un repaso de algunos de ellos: deshumanización, nihilismo, consumismo, globalización, etc. En estas páginas voy a matizar cada una de las

¹⁹⁴ En el caso de la columna, el lector «quiere leerla de un tirón, sentir que le han descubierto el mundo en una página, sentirse amigo, cómplice del columnista. No se puede leer con esfuerzo una columna; para mí ese artículo ha fracasado. [...] Una columna es un pequeño show, un espectáculo, quizá un *streeptease*» (Martínez-Rico, 2010: 318).

¹⁹⁵ Fragmento del discurso del político español Julio Anguita González en el homenaje al escritor portugués José Saramago en 1999 (en web: <www.youtube.com/watch?v=Z0uq9ZKztn0> [Accedido: 3/03/17]).

consideraciones de Millás que se vierten en sus páginas con respecto a esas y otras ideas ligadas a la corriente posmoderna en su ámbito cibercultural, esto es, de multimediatización. Hay opiniones positivas —participación, crecimiento...— y negativas —desarraigo, control...— o un simple cuestionamiento del orden y la fisonomía de las cosas, enfatizando el lado práctico.

Para empezar, una obsesión en el pensamiento millasiano es el de la sobreinformación a la que estamos sometidos como consecuencia del desarrollo de las redes tecnológicas. «En plena opulencia comunicacional» un caudal ingente de datos se pone a nuestra disposición (Vázquez Montalbán, 1994: 33), lo que, como expresa Millás en una entrevista, no es sinónimo de conocimiento:

Para que los datos se transformen en conocimiento se tienen que articular. Esa dicotomía información-conocimiento se puede cambiar por datos-información. La información se da cuando los datos se acumulan y se ponen al servicio del raciocinio. (Calle, 2012: [s.p.])

Nos topamos aquí con la racionalidad calculadora del escritor valenciano: los datos deben articularse para ser útiles al raciocinio, de la misma forma que para el filósofo griego Anaxágoras, como escribe en *Naturaleza de las cosas*, «Al principio todo era confusión, luego llegó la razón y la redujo al orden» (citado en Farrington, 1984: 95)¹⁹⁶. Porque para Millás estar bien informado «no consistía en tener muchos datos de la realidad» («Echarse al monte», ARC: 611).

Entre los productos transgénicos más sorprendentes de ahora mismo, hay que destacar el del dato sin información. Se trata, en efecto, de un dato con el sabor, el olor y la textura de un verdadero dato, aunque manipulado de tal modo que no lleva dentro referencia alguna. De ahí que sea un dato inhábil: no engorda, pero tampoco alimenta. Si alimentara, usted y yo seríamos más sabios que Salomón, pues no hacemos otra cosa que

¹⁹⁶ No puedo obviar que para Rorty «la racionalidad, considerada como la formación de silogismos basados en el descubrimiento de “los hechos” [...] es un mito» (1983: 179). *Vid.* nota 83 sobre la secularización de los mitos en la posmodernidad. A finales del siglo XIX, «con la herramienta de la racionalidad era posible “domar” la naturaleza, someter a los trabajadores, hacer que encuadraran los libros de cuentas y mantener la complejidad dentro de ciertos límites» (Lyon, 1997: 51). Para un acercamiento epistemológico a la confluencia de racionalidad instrumental, libertad y necesidad aplicada al análisis social *vid.* Escohotado, 2000.

administrarnos datos a mansalva [...]. Nos despierta la radio con datos, leemos periódicos cuyas páginas están llenas de datos, y completamos la dieta con los datos de colores de la tele. Si los datos fueran tan saludables para la cabeza como el yogur desnatado para el cuerpo, seríamos aristócratas del pensamiento. Pero no somos nada porque la particularidad del dato transgénico es la de pasar por la conciencia sin romperla ni mancharla; es decir, que no nos enteramos. («Viva la anestesia», 2002j)

Pero el ritmo lento necesario para la asimilación de datos —los que son hábiles, los *no transgénicos*, con sus correspondientes referencias— es incompatible con el vertiginoso cauce de los *media*. La televisión e Internet, sobre todo, imponen un esquema de consumo informativo y publicitario del que es muy difícil escapar.

Ahora tengo una televisión con teletexto. O sea, que aprietas un botón y aparece en pantalla un servicio de información con el que puedes saber minuto a minuto lo que le pasa al mundo. Además de eso, el teletexto incluye pasatiempos, horóscopo recetas de cocina, videojuegos, farmacias de guardia, teléfonos de interés y un informativo para sordos. Vamos, que es como un periódico inacabable, borgiano, porque cuando vuelves a la primera página las noticias son otras.

[...] Algunos dirán que de nada sirve recibir más información de la que se es capaz de asimilar, pero es que yo no lo hago por saber más, sino por estar ocupado. Además, mientras pienso en lo que le pasa al mundo me olvido de lo que me pasa a mí. («Teletexto», ALG: 208)¹⁹⁷

El bombardeo constante da lugar a un individuo que ya solo observa la pantalla *por estar ocupado*: «Cada español vio el año pasado una media de 22.000

¹⁹⁷ El tiempo dependiente de las comunicaciones electrónicas —el *ahora virtual*— se opone al de la experiencia interior y estética —historia, tradición, ritual, arte, comunión—, que requiere de un tiempo profundo, de larga duración, para la lectura y la escritura. El segundo tiende a desaparecer, porque el primero nos aliena del yo esencial (Birkerts, 1999: 13-18). En la misma línea *apocalíptica* está Nicholas Carr (*vid.* 2016), quien avisa de la cercana muerte del pensamiento creativo —reflexivo, contemplativo— en manos de la multitarea que propicia Internet, eficiente en el procesamiento de información pero uniformadora: «Internet nos incita a buscar lo breve y lo rápido y nos aleja de la posibilidad de concentrarnos en una sola cosa. [...] Por diferentes razones Internet alienta la multitarea y fomenta muy poco la concentración. Cuando abres un libro te aíslas de todo porque no hay nada más que sus páginas. Cuando enciendes el ordenador te llegan mensajes por todas partes, es una máquina de interrupciones constantes» (Celis, 2011: [s.p.]).

anuncios [...], es como si nos fusilaran 2.000 veces al mes, unas 60 al día» («Ulises», ART: 236). La cuestión es que, aunque no vuelvas la vista a la pantalla,

el electrodoméstico continúa ametrallándote a traición no para que caigas [...], sino para que, verticalmente muerto, salgas a la calle a comprar una colonia, un coche, unas gafas de sol, un cursillo de inglés, una hipoteca o una caja de compresas extrafinas y aladas congeladas para amortizar la inversión del microondas.

Es decir, que en su propia casa el sujeto también puede estar *multimediatizado* por inercia, por rutina o por obligaciones familiares:

En realidad no le gustaba ver la televisión (los escritores, a esa hora, leen o escuchan sinfonías mientras se fuman una pipa), pero se sentía sutilmente obligado a ello por su esposa, que tenía un gran talento para menospreciar, sin que lo pareciera, las tareas intelectuales. Total, que había hecho el esfuerzo de venir a Madrid de joven, para convertirse en un escritor de fama, y en lugar de escribir se había casado con una mujer que astutamente le había alejado de sus verdaderos intereses. («La obra maestra», CUE: 96)

Parece posible que en esta situación de «flujo total donde los contenidos de la pantalla manan sin cesar ante nosotros [...], lo que solía llamarse “distancia crítica” se haya quedado obsoleto» (Jameson, 1996: 100). De igual forma se produce el consumo de arte y de cultura, sin la necesaria pausa para la interpretación estética, lo cual «no nos hace más sabios, sino más pasivos, más sumisos, menos valientes» («Echarse al monte», ARC: 612). La condena del espectador es «pasiva receptividad, atonía moral y anomia psicológica» (Vargas Llosa, 2012: 221)¹⁹⁸. Millás, como primera reacción, sugiere una vuelta al descanso del papel:

Creo que los compro [los periódicos] para descansar un momento, para detener el mundo unos instantes. La diferencia entre el periódico digital y el analógico es que en el primero,

¹⁹⁸ «Lo que no significa que los productos culturales de la época posmoderna estén completamente exentos de sentimiento, sino más bien que tales sentimientos —que sería mejor y más exacto denominar “intensidades”— son ahora impersonales y flotan libremente, tendiendo a organizarse en una peculiar euforia» (Jameson, 1995: 39).

cuando llegas a la última página, ya ha cambiado la primera. Leer un diario en el que las noticias no se modifican, ni desaparecen apenas las has atravesado rebaja la ansiedad. [...] Deténgase el mundo unos instantes, dennos ustedes un respiro. Ya sabemos que el mundo gira y gira en el espacio infinito con amores que comienzan, con amores que terminan, con la penas y alegrías de otra gente como yo. Pero finjamos que ha dejado de girar unos instantes, el tiempo de la lectura de un diario de papel. («Creo que me he hecho mayor», ARC: 777-778)¹⁹⁹

Se constata que Millás no profesa gran admiración por el progreso del hombre, «en el caso de que podamos aplicar tal calificativo a la evolución de ese bípedo» («Fronteras», ALG: 95), llega a escribir, en la línea del pensamiento posmoderno. La idea de progreso ha consistido desde siempre en el «ensanchamiento de los confines de la inteligencia»²⁰⁰, pero en nuestros días «hay una realidad dada, más allá de cuyos límites, al parecer, habita el caos». ¿Cuál es esa realidad dada a la que se refiere Millás?: el mercado, «modelo de convivencia USA».

Las relaciones humanas solo son concebibles en el territorio ideológico donde imperan las leyes del mercado. En consecuencia, todo aquello que se mueva sin una etiqueta donde conste su precio, su composición y las instrucciones de lavado no existe. Así de simple. [...] El territorio está acotado y es plano como el tablero de una mesa; quien quiera alcanzar sus bordes y asomarse corre el peligro de precipitarse al vacío y confundirse con la nada. Allá él. (96)

¹⁹⁹ «El periódico impreso tiene escasa repercusión en el proceso socializador actual con respecto al que tuvo años atrás», el consumo disminuye, como también el «de prensa digital imitante de la escrita [...], decantándose los nativos digitales por contenidos más multimedia en cuanto al consumo de información. El texto escrito (aun transmitido por la Red) deja paso a la información espectáculo». Se revela «un perfil mayoritario de lector de avanzada edad cuyo proceso de socialización está completo y de difícil mudanza» (Caldevilla Domínguez, 2013: 218).

²⁰⁰ Vattimo considera que «el desarrollo de la técnica fue preparado y acompañado por la “secularización” de la misma noción de progreso» Es decir, «el ideal de progreso es algo vacío y su valor final es el de realizar condiciones en que siempre sea posible un nuevo progreso» (1987: 15). La crítica está básicamente de acuerdo en que no existe un *hacia dónde*: «El destino del progreso moderno [...] no es hacer esto o aquello, algo que pueda especificarse de antemano, sino incrementar la capacidad de hacer lo que sea que el “hombre” pudiera querer que se haga. El “hombre” no puede desear algo que aún no sabe que puede conseguir» (Bauman, 2009: 215).

Este modelo invade los espacios caseros y, en vez de interpretar la realidad, la sustituye: desolador panorama el que dibuja Millás del contexto actual²⁰¹. Desolador e irónico, ya que inició su reflexión basándose en la superación histórica de los límites del pensamiento como base del progreso. El peligro al caos es el mensaje que se nos pretende imponer, pero Millás apuesta por escapar del *espacio-simulacro* hacia un territorio humanizado que esté basado en otras coordenadas bien diferentes. Y da varias razones. La primera, el simulacro es parcial: «me acabo de comprar un procesador de textos carísimo de Microsoft que no reconoce ninguno de estos vocablos» («El procesador», 1997k), y a continuación elabora una lista de términos que no figuran en el procesador de textos. «A la mayoría de la gente consultada no le escandaliza en absoluto toda esta orgía amputadora de carácter verbal» y se mantienen en manos del simulacro informático, que ofrece a los lectores un «ramillete de analfabetismo cibernético». Entonces, «¿por qué [...] se autoriza la venta de un procesador de textos en el que ha sido abolida una parte de la realidad, cuando no toleramos la venta de una Coca-Cola sin burbujas? Fahrenheit [sic] 451. ¿Recuerdan?». La referencia a la película *Fahrenheit 451*²⁰² pone sobre la mesa el asunto de la censura y la captura intelectual de la población por parte de la entidad abstracta que ejerce el poder, elemento que ya analicé en el capítulo 2 al hilo de la película *El show de Truman*. El simulacro es *interesadamente* parcial, nos dice Millás, como también *interesadamente* falso:

²⁰¹ Fredric Jameson lo denomina *capitalismo tardío*, término tomado de la Escuela de Frankfurt, aunque lo completa con sinónimos como «“capitalismo multinacional”, “sociedad el espectáculo o de la imagen”, “capitalismo de los *media*”, “sistema mundial”, incluso la “postmodernidad” misma». En su opinión, «nadie advierte ya especialmente la expansión del sector estatal y de la burocratización; parece un hecho simple y “natural” de la vida» (1996: 18). Los rasgos que lo definen son: «empresas transnacionales», «nueva división internacional del trabajo», «vertiginosa dinámica nueva en la banca internacional y en las bolsas», «nuevas formas de interrelación de los *media*», «la informática y la automatización», «la escapada de la producción a zonas del Tercer Mundo», «crisis del trabajo tradicional», «la aparición de los *yuppies*» y «el aburguesamiento a escala global» (19). En *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, Millás ataca a la «generación de arribistas» que abrazaron la socialdemocracia para luego participar del consumismo, «círculo vicioso de la existencia en la sociedad capitalista moderna, en la cual los deseos del individuo sirven para fortalecer el mismo orden socioeconómico que lo oprime y subyuga» (Knickerbocker, 1997: 30).

²⁰² Dirección: François Truffaut; guion: François Truffaut y Jean-Louis Richard | Novela: Ray Bradbury; año: 1966; nacionalidad: británica.

Un conductor mató el otro día a una niña por mirar un cartel publicitario donde aparecía una mujer en bragas y sujetador. He podido ver el anuncio, cuya magia, como la de todo lo irreal, es excesiva. Nos morimos por cosas irreales y matamos por ellas también [...]. ¿Por qué lo malo resulta siempre tan palpable y lo bueno tiene esa calidad de lo soñado? Misterio. («Misterio», CYP: 209)

El escritor sabe que el poderoso señuelo del simulacro es la estética mediatizada de atractivo puramente visual y rápido consumo y dirige su invectiva a la propaganda: «¿por qué solo nos vende materia inexistente?» (210). El escaparate de la publicidad, *materia inexistente* desde el punto de vista analógico, coincide con el espacio cibernético, enteramente digital, que Millás asocia a lo falso, a lo irreal y por lo tanto a lo banal: «Cuando la realidad sea toda ella digital, sufriremos menos que ahora. No hay más que traducir una cosa a este lenguaje para que pierda sustancia» («La realidad digital», ART: 89). Se trata de la ausencia de sufrimiento y desesperación que produce la narcotización por parte sistema implantado: «los esclavos [de la caverna] tomaban por realidad aquellas sombras, mientras que nosotros sabemos que no son más que borrones». La autoconsciencia viene de la mano de la posmodernidad; Millás apuesta por que «el pensamiento borroso se va a poner de moda en seguida, en competencia con el digital», sin que ello signifique que lo considere adecuado. Es decir, que va a imperar el sujeto consciente y satisfecho de estar mediatizado y cuyo pensamiento *borroso* demuestra una generalizada falta de profundidad: solo se alimenta de «la levedad de los discursos posmodernos» (Fajardo Fajardo, 2001: 160)²⁰³:

Ver la televisión no constituye un ejercicio filosófico, ni una decisión existencial. Ver la tele, tal como está (y quizá no pueda estar de otra manera) es como beber a morro. Y uno no bebe a morro para disfrutar del caldo, sino para narcotizarse. («Tortilla de patata», ARC: 780-781)

²⁰³ «Un nuevo tipo de insipidez o falta de profundidad, un nuevo tipo de superficialidad en el sentido más literal, quizás [sea] el supremo rasgo formal de todos los posmodernismos» (Jameson, 1995: 29).

Es el advenimiento definitivo de lo que la crítica ha dado en llamar la *sociedad del espectáculo*²⁰⁴. El mecanismo está definido: «la publicidad y las modas [...] lanzan e imponen los productos culturales en nuestro tiempo²⁰⁵», lo que supone «un serio obstáculo a la creación de individuos independientes, capaces de juzgar por sí mismos» (Vargas Llosa, 2012: 28-29). El consumidor pierde su libertad en manos de una cultura impuesta en la que «el primer lugar en la tabla de valores vigente lo ocupa el entretenimiento, y donde divertirse, escapar del aburrimiento, es la pasión universal» (33). Se prefiere la ficción —aventura, evasión, juego y diversión instantánea, ya sea mediante consumo productivo de publicidad, televisión o realidad virtual— a la profundidad, la reflexión y la interpretación²⁰⁶. Estamos en el «paradigma del atajo» (Fajardo Fajardo, 2001: 180):

La literatura *light*, como el cine *light* y el arte *light*, da la impresión cómoda al lector y al espectador de ser culto, revolucionario, moderno, y de estar a la vanguardia, con un mínimo de esfuerzo intelectual. De este modo, esa cultura que se pretende avanzada y

²⁰⁴ «La cultura del simulacro se ha *materializado* en una sociedad que ha generado el valor de cambio hasta el punto de desvanecer todo recuerdo del valor de uso» (Jameson, 1995: 45, cursivas del autor). Una sociedad en la que «“la imagen se ha convertido en la forma final de la reificación mercantil” [tomado de Guy Debord, en *La sociedad del espectáculo*]; pero debería haber añadido “la imagen *material*”, la reproducción fotográfica» (Jameson, 1996: 151, cursivas del autor).

²⁰⁵ Partiendo de la idea de reproductibilidad de la obra de arte que moldeara años antes Walter Benjamin (*vid.* 2008), los también alemanes Max Horkheimer y Theodor W. Adorno acuñaron en 1947 el concepto *industria cultural* para definir el sistema de (re)producción de cine, música, radio, prensa, etc. que hacia los años 50 del siglo xx, con el avance del capitalismo, había desbancado a la creación artística y autónoma. Lo que para Benjamin era mercantilización, para Horkheimer y Adorno era un paso más: la industrialización de la esfera del arte en conjunción con la diversión o entretenimiento (*vid.* Horkheimer & Adorno, 2009).

²⁰⁶ En este punto Adorno y Horkheimer sí coincidían con Walter Benjamin, al considerar la masificación de los productos culturales enemiga de la recepción atenta. Las nuevas formas perceptivas imponen la dispersión y la desatención del público al experimentar el cine, la literatura, la arquitectura, etc. (*vid.* Horkheimer & Adorno, 2009). Ya Lyotard lo asumía: «en un universo donde el éxito consiste en ganar tiempo, pensar no tiene más que un solo defecto, pero incorregible: hace perder el tiempo» (1987: 47). Para dar forma a este concepto, Espen Aarseth inventó el término *literatura ergódica*, lectura que requiere de un esfuerzo por parte del lector —hiperficción, por ejemplo—, frente a la *no-ergódica*, que involucra un esfuerzo trivial o no relevante (*vid.* 2004).

rupturista, en verdad propaga el conformismo a través de sus manifestaciones peores: la complacencia y la autosatisfacción. (Vargas Llosa, 2012: 37)²⁰⁷

Hoy los intelectuales, las ideologías, los sistemas filosóficos y las creencias religiosas han perdido amplias cuotas de poder y de influencia. Son las agencias publicitarias las que ejercen «un magisterio decisivo en los gustos, la sensibilidad, la imaginación y las costumbres» (38). El sujeto *multimediatizado* prefiere no tomar sus propias decisiones sino delegar en esa voraz máquina de generar pensamiento leve, divertimento y estilo que «aparece como nuestro paisaje natural» (Vásquez Rocca, 2007b: 74), como bien sabe Millás: «Hay que decir en descargo de El Corte Inglés que quizá no aspira ya a hacer buenos anuncios, sino a convertirse, en el paisaje de la publicidad del mismo modo que El Quijote es el paisaje de la novela» («Fosfenos incestuosos», 1997e). Este *imaginario sublime* fascina al espectador, que siente adoración desmesurada por los productos audiovisuales y los sujetos que intervienen en él por el simple hecho de que aparecen en el escaparate, convertidos, eso sí, en objetos: «Tienes que sacar un rato para hacerte adicto a los videojuegos. Los ordenadores son tan apasionantes como las religiones» («El misterio y el absurdo», OBJ: 113). Sobre este asunto, afirma Millás en una entrevista:

Cuando escribo un artículo que tiene algo de éxito a lo mejor me para alguien por la calle y me dice qué le parece. Pero si salgo en televisión y me encuentro con un conocido, inmediatamente al día siguiente, me cuenta que me vio en televisión. O sea, que nunca se refiere a si le gustó lo que dije, si le pareció una mierda o si el programa era una basura. (Lugo, 2016: [s.p.])

²⁰⁷ La *filosofía light* es «el resultado de la lógica del entretenimiento y de su espectacular modo de convocar [...]. Un modo de pensar que promueve que hay que evitar la densidad y el argumento para habitar los afectos y aplicar soluciones técnicas a los problemas. Nuestra filosofía de la actualidad es *light* porque es de búsquedas veloces (cero profundidad de tiempo) y estéticas sin referencia (cero profundidad de memoria). Todo es cuestión de estilos, no de ideologías» (Rincón 2006: 65). «En este signifiante caos simbólico del mundo actual, lo *entertainment-show-light-new age-reality* es una serie de sugestivas maneras para pensarnos culturalmente» (83).

Es decir, el consumo de espectáculo es irracional e invoca sentimientos ligeros como el deseo y el morbo, casi nunca actividades de creación o reflexión que incumben a la escritura y la lectura:

Las risas, más abundantes y fuertes de lo habitual, hicieron callar a Damián, quien dedujo, por el gesto de O’Kean, que le estaban avisando por el pinganillo de que la audiencia subía. Lo escatológico siempre funcionaba, sobre todo si lo administrabas debidamente. (DLS: 86)

Las modas estéticas y el capitalismo producen un «ser humano excitado» (Vásquez Rocca, 2007b: 77). La audiencia se ve envuelta en «una experiencia unidimensional» (López Cedeño, 2013: 21), «juego de luces, sombras, acontecimientos, cambio de canal» (22), o «colores horteras» que Millás compara con el «infierno, al que uno acaba acostumbrándose, como a todo» («El regreso», ARC: 374). Con ironía, el escritor traslada esta situación de apoderamiento de un programa televisivo para adolescentes en el que concursan cantantes a un proyecto similar pero con escritores:

Juro que la fórmula de Operación Triunfo se me ocurrió a mí durante una noche de insomnio, sólo que yo había previsto realizarla con novelistas. No me digan que no les gustaría ver a un grupo de escritores encerrados en una academia, escribiendo cada uno un relato sobre el que la audiencia se pronunciaría una vez a la semana con la crueldad que le es característica. Las novelas eliminadas serían publicadas, desde luego, porque nunca se sabe dónde está el negocio, pero al final sólo quedaría un libro ganador que explotaríamos en todos los soportes analógicos y digitales.

[...] Creo que con la visión de un novelista en el trance de tener una 'experiencia' y una 'idea' superaríamos los quince millones de espectadores. Mi programa diferiría en algunos aspectos sustanciales del de Nina. No digo que no hubiese un gimnasio, para guardar las formas, pero sería más interesante que hubiera una farmacia y un bar abiertos 24 horas al día. Las clases principales serían dadas por médicos con el fin de crear una atmósfera hipocondríaca y amenazante que facilitara la creación literaria. («Operaciones», 2002d)

Millás se lanza a subrayar la sobreactuación de los supuestos creadores literarios comparándola con el *show* televisivo y mantiene que el escaparate de la

televisión —«a menudo estrambótico y ridículo» (Valls, 2002: 247, nota)— banaliza toda pretensión de seriedad y profundidad, aun cuando la actitud de los escritores que intervienen no sea más que una pose o una máscara muy acorde a los nuevos tiempos: «Cualquiera de nosotros se pone a hablar con el microondas y consigue mayor intensidad emocional que la que proporciona ese espacio. Un programa de telerrealidad lo puede hacer cualquiera, incluso un fantasma» («Realidad», 2002h)²⁰⁸.

Actualmente «la televisión es interpretada como un media que no sugiere nada, que magnetiza, que es solo una pantalla» (López Cedeño, 2013: 21), en un contexto en el que «los media devoran información y exterminan el significado» (20). Teóricos como Jean Baudrillard (*vid.* 1981) consideran a los medios de comunicación de masas los nuevos demiurgos de la sociedad del espectáculo porque *seducen* a las masas: «El espectáculo televisivo no oculta ninguno de sus mecanismos; por el contrario [...] proclama de manera insistente su voluntad de construir un vínculo amoroso permanente con su espectador, su voluntad de seducirlo, de conformarse plenamente a su deseo» (González Requena, 1994: 11)²⁰⁹. Es el simulacro hiperreal definitivo: «eso es lo que hace apasionante ser el objeto preferido de la publicidad: que no sabe uno cuándo decide o cuándo es decidido» («La publicidad como útero», 2001h), fenómeno en el que me detendré en el apartado posterior, «Telecracia».

Los sujetos son producidos como dóciles soldados-consumidores, superficies para la producción de múltiples efectos y seducciones. Somos modelados adecuadamente para las demandas del poder estatal y corporativo, integrados completamente en la máquina,

²⁰⁸ «Convivir es el asunto. Aburridos. Lentos. Inneptos. Sexuados. Sin tiempo. Así es la vida *reality*. El reto: convivir con nuestro propio tedio. La meta: sobrevivir al tedio del otro. [...] Lo *reality* es televisión del absurdo; sociedad de locos que quieren psicoanálisis en vivo y en directo; pantalla que refleja nuestro tedio» (Rincón, 2006: 79).

²⁰⁹ Cfr. con el capítulo 1 de la 1ª temporada de *Black Mirror*, «El himno nacional» (título original, «The National Anthem»; dirección: Charlie Brooker y Otto Bathurst; año: 2011; nacionalidad: británica), en el que el secuestro de la princesa Sussanah propicia un chantaje mediático al primer ministro. Los ciudadanos se transforman en espectadores del escatológico espectáculo, magnetizados ante el ascenso viral de la información que circula por las omnipresentes pantallas.

nuestras facultades perceptivas y sensoriales ajustadas adecuadamente. (Crandall, 2008: 47)

Dada «la transmisión simultánea e inmediata» y la «velocidad y fluidez» (Fajardo Fajardo, 2001: 160) de los productos del simulacro, se impone la frivolidad como signo estético: «la forma importa más que el contenido, la apariencia más que la esencia» y «el gesto y el desplante —la representación— hacen las veces de sentimientos e ideas» (Vargas Llosa, 2012: 51). Según José Luis Molinuevo «se da una disociación de la estética respecto a la ética primando la estética», lo que resulta en un *tecnoromanticismo*, «la utopía de un pasado mejor y la distopía de un futuro peor» (2007: 48). Este sistema se basa en un lenguaje textual e icónico tipo eslogan publicitario o tipo videoclip, cada vez más sofisticado técnicamente, «destinado a conmover y no a argumentar» (49), con lo que se fomenta el individualismo y la creación de modelos ideales —lo bello y lo sublime—, en el fondo vacuos. Precisamente por su poder para la simulación, la argumentación pausada y profunda y la ética ciudadana están en crisis:

El punto de vista que adoptamos al contemplar la realidad a través del televisor es bastante inmoral. ¿Por qué? Lo ignoro, pero lo cierto es que la ventana del televisor coloca todo a tal distancia de uno que parece que no le concierne. («Bagdad», 1990a)

La pantalla televisiva se convierte en una especie de espejo moral: «A tus suburbios te puedes asomar a través del agujero del televisor: ahí está lo peor de ti, tus deseos más inconfesados, tus territorios más mezquinos, tus zonas más oscuras las ilumina el televisor» («La realidad como videojuego», ART: 160-161)²¹⁰. Algunos personajes millasianos son conscientes del «papel narcotizante que en ese grado cero de la soledad cumple con frecuencia la televisión» («La vida de Mercedes», VID: 149) y buscan cualquier alternativa «mejor que la tele, que le

²¹⁰ Es verdad que los media «pierden contenido en profundidad para adaptarse a su público masivo e indiferenciado, pero no por un proceso simple de influencia desde arriba, sino debido a la interacción». Hay «influencia del medio sobre el público» como también «del público sobre el medio, directa o indirectamente» (Díez Borque, 1971: 70).

producía atontamiento» (MUJ: 92): «el libro, aun cuando no lo entendiera, era la vida, mientras que la televisión, a la que entendía, era la muerte» («Filosofía», 2005d). Un buen ejemplo de esta *filosofía* es el articulo «Avatares», en el que Jorge encuentra muertos a sus padres frente al aparato encendido: «Quizá, piensa, los ha matado alguna sustancia que ha salido de la tele. Cuando ellos le reprochaban su afición a los opiáceos, él solía advertirles de los peligros del *Diario de Patricia*, y de los telediarios masivos» (ARC: 113). Producida la autoconciencia, Millás pone en palabras un sentimiento de culpabilidad que cree generalizado:

Si cruzas los datos de audiencia de la tele con los del consumo doméstico de agua, llegas a la conclusión de que la gente tiende a tirar de la cadena cuando llega la publicidad, es decir, en los intermedios de la programación. Normal: se tira de la cadena para borrar las huellas del crimen. («Valvas y Balbás», 2003b)

Ante la acuciante situación, lo que Millás defiende es la mejora de los contenidos, empezando por las conversaciones telefónicas: «ahora que ya hemos conseguido una calidad impresionante en el aparato, sería hora de poner las frases a su altura» («Viva la gramática», ART: 258). Los signos vacíos que abundan en nuestra sociedad «deben ser llenados de significados a través de intervenciones narrativas y argumentativas. Significar por tanto es un acto político. La mejor táctica, producir sentido desde la narración» (Rincón, 2006: 10). Y para lograrlo es necesario leer: «la lectura constituye uno de los pocos modos que van quedando de rebeldía eficaz frente a un mundo cada vez más mortificado», una de las formas de poner la realidad en cuestión para modificarla, ya que «estamos gobernados por palabras» («Leer es rebelarse», ART: 285). El individuo de hoy se ha acostumbrado al esfuerzo mínimo de consumir productos prefabricados, fáciles y llevaderos, de dejarse hipnotizar por las imágenes, pero «la lectura es una conquista, la lectura no es un regalo que nos venga dado» («Charla de Juan José Millás», 1989b: 51), es «la

base de la alimentación intelectual» («Alimentos básicos», ARC: 465)²¹¹. En resumen, ante el predominio tecnológico, incremento de la reflexividad²¹².

Opina Gonzalo Navajas, en sintonía con el escritor, que «la trivialización puede ser una consecuencia desafortunada del reemplazamiento de la cultura escrita por otros modos culturales no escritos, conectados sobre todo con la cultura de la imagen y la informática» (2002a: 39)²¹³. Aquellos personajes millasianos que se saben atrapados se plantean dejar «de teclear ansiosamente sobre el mando a distancia de la tele» («Contables y poetas», ARC: 490) y abrazar metas superiores que pueden partir de la lectura:

Observó el volumen cerrado y tuvo una revelación: el libro, aun cuando no lo entendiera, era la vida, mientras que la televisión, a la que entendía, era la muerte, así que se levantó, arrancó el aparato de la estantería y lo escondió debajo de la pila, junto al lavavajillas. Luego comenzó a leer despacio aquellas páginas, moviendo la lengua dentro de la boca, sin entender nada. Y cuanto menos entendía, más sabio era. ¿Quién se lo explica? («Filosofía», 2005f)

Con todo, la predicción no es especialmente optimista. Millás sabe que en los tiempos actuales los libros compiten en desigualdad con la televisión o Internet, y además está la inercia sobreinformativa y la pereza intelectual, situación que expone en una entrevista:

Creo que nosotros hemos sido la última generación que hemos leído, la última generación que estábamos dispuestos a leer también las cosas que no entendíamos. [...] Nosotros

²¹¹ Sven Birkerts estudia la adaptación de los escritores al cambiante entorno contemporáneo. Alerta del peligro de desaparición a que está expuesta la cultura y todo el sistema de valores ante la colonización tecnológica (*vid.* 1999)

²¹² No me refiero aquí a esa «reflexividad semiótica, que deviene mercancía», «sujeta a procesos de cálculo económico, planificación y diseño» por culpa de una nueva «economía basada en el conocimiento» (Fairclough, 2000: 48).

²¹³ «Los últimos quince o veinte años, no sólo han desplazado el papel de la escuela (y su hermana mayor, la universidad) a un lugar secundario en ese proceso —sustituidas por otras instituciones más del orden de lo mediático que de lo tradicionalmente considerado como del orden de lo educativo—, sino que, al hacerlo, han entronizado como sustituto de aquellas opciones el papel de la informática» (Talens, 2009: 116).

solamente teníamos un juguete, que era la lectura, por lo que no tenía competencia posible. (Beilin, 2004: 76)

En la actualidad, la competencia es salvaje debido a la explosión comunicativa e informativa. Recibimos productos con apariencia de hechos reales pero cuyo contenido es puramente artificial —ficcional, *simulacral*, si se prefiere—. El siguiente ejemplo es paradigmático:

Como el mundo no se entera de lo que te pasa a ti, procuras enterarte de lo que le pasa al mundo. Así, cada día te despierta la radio y entre sueños retomas el argumento de la vida en el punto donde se detuvo ayer. Luego, en el coche, escuchas el primer informativo, que complementarás con la lectura de la prensa. [...] todo, en fin, lo dominas como una novela que has leído cien veces y por cuyo interior te puedes aventurar a ciegas como por el pasillo de tu casa. [...] Excepto en las tramas secundarias, con frecuencia imprevisibles, la realidad se comporta como una novela por entregas: siempre se suspende en el punto más alto, cuando en la cama te narcotizas con las últimas noticias.

Manejas, pues, la realidad como si de la ficción se tratara. [...] Tu realidad real, la que de verdad puede hacerte feliz o desdichado, es mucho más cercana, más doméstica, y se puede medir en estabilidad económica y cantidades de amor.

[...] Esta noche, cuando te acuestes, toda tu vida personal se habrá borrado, diluida en la ficción de acontecimientos externos cuyo conocimiento no te habrá hecho mejor. Aunque tal vez, mientras se te cierran los ojos escuchando el último informativo, puedas pensar unos segundos en ti mismo o en quienes te rodean, y adviertas, como en una revelación, que el precio de saber lo que le pasa al mundo es el de no saber lo que te pasa a ti. («Ficción», ALG: 67-68)

El fenómeno descrito destruye el «ambiente circundante» (Volli, 1996: 134) del suceso mismo —el *acontecimiento externo*, según el texto—, que no es sino la explicación contextualizada y sus causas:

La información audiovisual, fugaz, transeúnte, llamativa, superficial, nos hace ver la historia como ficción, distanciándonos de ella mediante el ocultamiento de las causas, engranajes, contextos y desarrollos de esos sucesos que nos presenta de modo tan vívido. (Vargas Llosa, 2012: 220)

También se diluye la experiencia de autenticidad: «El paisaje, en los autocares, ha perdido la batalla frente al vídeo porque la gente cree que el panorama no tiene argumento» («En autobús, de costa a costa», CYP: 425). Millás simboliza la desnaturalización con el sentido del sabor:

Si te relajas y no piensas tanto en el significado de las frases como en su sabor, lo comprendes todo sin necesidad de estudiar. Cuando las palabras sean un bien escaso, como el caviar, recuperaremos el asombro de tragárnoslas y de volverlas a la boca, como los rumiantes, para masticarlas por segunda vez. El problema es que comemos palabras a todas horas, todos los días del año. («Leer», ART: 261)

La *información mercantilizada* sacia pero es insípida y carece de propiedades nutricionales, siguiendo la metáfora alimenticia: «Consumimos noticias pasadas de fecha que tienen buen aspecto gracias a los colorantes y conservantes. Estamos perdiendo el paladar y ya no distinguimos una noticia fresca de una congelada» («Actualidad», 1994b). Lo habitual es que esta información sea superficial y/o inexacta, como se encarga de criticar Millás apuntando a Wikipedia, la enciclopedia libre virtual, tras comprobar una desastrosa biografía escrita sobre él en la que se lo relaciona con Carmen Laforet y Sándor Márai: «Estos fallos no se daban en las enciclopedias analógicas, donde se cuidaban más las relaciones causa-efecto, se respetaba el orden cronológico y se evitaban los disparates de bulto» («Venenos de efecto retardado», 2008e). No obstante, todos repetimos la ingenuidad de consultar con frecuencia Wikipedia —«Está al alcance de una tecla y te saca del apuro a cien por hora»—, exponiéndonos al error —«A menos que seas un experto en el tema, te puedes tragar el mayor disparate del mundo y digerirlo como una verdad fundamental»—.

La que he llamado *información mercantilizada* es de fácil acceso y rápida difusión y actualización, eso es innegable, y todo gracias a la tecnología punta. También es manifiesta su inexactitud, «la falta de elementos jerarquizadores»

(2001)²¹⁴, como apunta Millás en una entrevista en *ElPais.com*, su abrumador exceso y su tendencia ficcional, lo que afecta al artículo de consumo de tipo informativo tanto como al de tipo cultural, pues en el *capitalismo cultural* casi no hay diferencias: es la conocida como «*trash culture* o cultura del desperdicio» (Navajas, 2002a: 39), donde la cultura está totalmente integrada en el ámbito de las mercancías (Romero, 2000: 422)²¹⁵. En la posmodernidad, toda postura con respecto a la cultura es, «*necesariamente*, una toma de postura implícita o explícitamente política sobre la naturaleza del capitalismo multinacional actual» (Jameson, 1995: 14)²¹⁶.

Por la megafonía de los grandes almacenes sonaba un ritmo country que parecía otorgar a la compra un carácter épico.

—Con esta música, estaría uno comprando todo el día —dijo él—. Se ve que los hábitos de consumo cultural influyen sobre los hábitos de consumo de menaje del hogar. (ORD: 196-197)

Incluso aunque sea de forma indirecta, como en el anterior ejemplo, el sujeto está *multimediatizado* por mimetismo y repetición: «automatismo incrustado en el comportamiento social», en palabras de María José Anastasio (2009: 214):

²¹⁴ «Entrevista con Juan José Millás», *Cultura: Entrevista digital*, 2 de abril de 2001. En web: <cultura.elpais.com/cultura/2001/04/02/actualidad/986233453_986233535.html> [Accedido: 3/03/17].

²¹⁵ La globalización implica cinco ámbitos: «el sistema de Estados-naciones, el orden militar internacional, la economía capitalista mundial, la división internacional del trabajo y, como corolario de lo anterior, la globalización cultural». Economistas y autores vinculados al economicismo coinciden en relacionar globalización y capitalismo. Andreas Fink, sin embargo, considera que «la idea de un orden mundial que, de algún modo abarque toda la tierra, es muy antigua, milenaria» (2000: 18), según defiende en su artículo. José Luis Brea va más lejos: «Describir a las actuales como “sociedad del conocimiento” —o todavía peor, como “sociedades del capitalismo cultural”— parece olvidar hasta qué punto su constitución se realiza, precisamente, sobre la consagración exaltada de la estulticia, de la ignorancia» (2004: 121).

²¹⁶ «En lugar de ser difundidos en virtud de su valor “formativo” o de su importancia política [...], puede imaginarse que los conocimientos sean puestos en circulación según las mismas redes que la moneda, y que la separación pertinente a ellos deje de ser saber/ignorancia para convertirse, como para la moneda, en “conciamientos de pago/conocimientos de inversión”» (Lyotard, 2014: 19). Diana Burkhart analiza las relaciones de los personajes de *Dos mujeres en Praga* centrándose en la función de la deuda, configuradora del individuo en la sociedad poscapitalista (vid. 2007)

Todo lo que no está al servicio de la producción molesta. Sale uno a la calle y, si las condiciones atmosféricas no resultan neutrales, se cabrea, como cuando se le estropea el vídeo, la televisión o el microondas. Exigimos a la naturaleza que se comporte con el grado de fiabilidad de un electrodoméstico. («Averías», ALG: 32)

También la audiencia es víctima de un «consumo distraído y personalizado» (Bechelloni, 1996: 57) de productos audiovisuales ya que el televisor ha invadido el espacio privado: «¿Cómo era posible, me pregunté, que un producto comercial se hubiera metido de este modo en mi intimidad? Pues lo era, ya ven. Y quizá no me ocurra sólo a mí» («Una hija secreta», ARC: 261), se asombra el narrador después de haber soñado con una famosa marca de lavavajillas. El tono empleado es intencionadamente frívolo pero en el fondo crítico. Incluso podría haber personas, ironiza Millás, «de cuya autopsia se deducirían telediarios, concursos y restos de anuncios sin digerir, en confuso desorden» (NOM: 21); puesto que «la mejor publicidad es la que se introduce en lo cotidiano como la sal en el guiso, diluyéndose en ella y dándole ese sabor especial que tiene la ignorancia» («La publicidad como útero», 2001h).

Para completar la colonización, las grandes marcas comerciales también han invadido el espacio público, la ciudad —«En la calle, por ejemplo, uno puede estar recibiendo toneladas de publicidad sin dejar de conducir el coche» («La publicidad como útero», 2001h)—, provocando la homogeneización estética del simulacro global: «hemos llegado a un mundo, en fin, en el que las pastelerías parecen joyerías, y las peluquerías, galerías de arte. Y en el que las iglesias católicas de mentira parecen iglesias católicas de verdad» («Viaje a Japón», VID: 344), además de que «las gasolineras se están convirtiendo en pequeños centros comerciales, en pequeñas iglesias, podríamos decir, si aceptamos que la catedral contemporánea es el centro comercial» («Nos tienen engañados», ARC: 841). Todo se convierte en objeto de consumo, el gran objeto de adoración de nuestro tiempo en el feroz ritual del *usar y tirar*. Todos somos potenciales consumidores, denuncia Millás.

La sociedad del espectáculo, mercantilizada y consumista, se ha organizado alrededor del «sistema de producción de imágenes y de deseos» (Anastasio, 2001:

199), que en *El orden alfabético* toma la forma de hábitos de consumo individuales: «Cuando la chica se marchó, repasó mentalmente la encuesta, concluyendo con asombro que ninguna de sus actividades, por personales que fueran, se realizaba al margen de las competencias del mercado» (ORD: 161)²¹⁷. Millás pone en boca de uno de sus personajes la siguiente frase referida a sus padres y su hermana adoptada: «A veces pienso que querían más a mi hermana porque era el resultado de una inversión económica» (DLS: 161). En otras palabras, incluso los sentimientos se han mercantilizado:

Recordó [...] varias películas de prestigio cuyo argumento incluía la muerte del padre y en las que el dolor de los hijos era un dolor seco, sin lágrimas, una suerte de pesadumbre más bien, que incluía el producto llamado entereza moral: una actitud del alma muy valorada en el comercio afectivo. Si se consumía entereza, no se podían gastar lágrimas, una cosa era incompatible con la otra [...]. Aunque también era cierto que el mercado proporcionaba a los consumidores una variedad de daño aristocrático, que incluía un ligero humedecimiento de los globos oculares, muy utilizado por las clases altas en los funerales de sus seres más próximos. (ORD: 258)

Pero ¿no hay salida posible a esta implacable mercantilización? Millás se rebela ante las leyes del mercado:

Vale que seamos ya productos literales de la sociedad del espectáculo; vale que nos guste más la representación de la cosa que la cosa; [...] Vale que la apariencia nos vuelva locos. [...] Vale que estemos alienados, y a mucha honra, pero no somos completamente idiotas. El hecho de que nos conformemos con ver la vida en lugar de vivirla no quiere decir que nos traguemos todo. («Hospitales de ficción», 2007c)

²¹⁷ Como nos recuerda Moira Weigel, «poco a poco, la cultura va erotizando el trabajo en sí mismo. [...] Las realidades del *dating*, el flirteo y las relaciones que se forman en la oficina contribuyen a la idea de que todos debemos amar el trabajo, que es una idea muy esclavizante y que, irónicamente, nos deja sin tiempo para disfrutar del sexo o las relaciones de pareja. [...] Amamos tanto el trabajo que no tenemos tiempo de hacer nada más que trabajar. Y también tenemos que pensar en todo como si fuera trabajo. Me refiero a la manera en que la gente concibe las dietas, o el ejercicio, o ciertos proyectos como si fueran productivos. No se nos permite limitarnos a pasarlo bien. Todo tiene que quedar subsumido dentro de alguna lógica productiva» (Guzmán Bastida, 2017: [s.p.]).

¿Se puede intervenir y por tanto escapar de este consumismo limitado que impone un simulacro de ámbito global? Millás sugiere que el primer paso es extrañarse de lo que nos rodea, usando la intuición y la conciencia crítica no mediatizada:

Si encendías la radio, escuchabas los programas de siempre, sí, pero con una ligera distorsión, como si los locutores y los tertulianos fueran imitaciones aún no perfeccionadas de los de la semana anterior.

[...] Vivo desde entonces con esa sensación de irrealidad que proporciona entrar en un decorado perfecto, pero al que se le ven las costuras si se te ocurre levantarle las faldas. («Voz de alarma», 2012c)

«Hubo un tiempo en el que la realidad imitaba al arte», recuerda Millás, «Ahora imita a la tele» («*Supervivientes*», 2011d). La consciencia de asistir a una realidad simulada tridimensional es aquí total. La exhortación continúa:

¿Cómo hemos llegado a esto? Y sobre todo: ¿Qué nos espera ahora? ¿Puede una persona sensata sentirse concernida por ese espectáculo de televisión de tercera? ¿Debe acudir como público y romper en aplausos o risas cuando el regidor lo ordene? ¿Qué hacer pasado mañana? [...] ¿Qué vendrá después de la publicidad?

¿*Cómo hemos llegado a esto?* Los programas de televisión, advierte Millás, se han propuesto desescribir la realidad, generando «un mundo en pleno proceso de desrealización» (ORD: 217-218), el consabido *espacio-simulacro* en que estamos inmersos. El cambio paradigmático es irreversible, lo digital ha venido para quedarse y conviene adaptarse a ello para sacar provecho de él²¹⁸. ¿*Qué nos espera*

²¹⁸ El articulo «Fin de época» marca el punto de inflexión en las elecciones de 2011, a la que optaban a la presidencia del Gobierno Mariano Rajoy (PP) y Alfredo Pérez Rubalcaba (PSOE), «candidatos analógicos de pura cepa»: «La presencia del mundo digital en lo que va de campaña está resultando ortopédica, pues tanto el PP como el PSOE han tenido que dotar a sus aspirantes de prótesis virtuales [...]. Internet es como un océano al que puedes ir a pescar o a bucear. Para lo primero basta con tener una caña, un buen cebo y un poco de quietismo oriental. Para lo segundo, si no eres nativo, necesitas un traje de neopreno [...] y botellas de oxígeno, pues el aparato pulmonar solo funciona bien en la realidad analógica. Rajoy y Rubalcaba son políticos pulmonares. [...] Nos

ahora? Millás dibuja un escenario del progreso de lo humano en el que lo real y lo virtual están fusionados: Internet será parte de nuestra mente.

Cuando los ordenadores sean tan pequeños que se puedan implantar detrás de una ceja, nos conectaremos a Internet en cualquier momento del día o de la noche [...]. Así, estaremos en el sofá del salón, viendo aparentemente la *tele*, pero nuestro cerebro estará jugando con Google Earth, buscando quizá el barrio de una amante, localizando su casa, haciendo un *zoom* sobre su azotea o sobre la ventana de su dormitorio. Podrá uno ir en el autobús al tiempo que entra y sale de las páginas *web* preferidas u odiadas o lee la Wikipedia por orden alfabético. Bastará un ligero movimiento de la ceja, quizá un pensamiento, para navegar por la Red, pues la Red estará entonces dentro de nuestra cabeza. Parpadaremos y saldremos de una carpeta o de un archivo para meternos en otro sin que a nadie le sea posible revisar nuestro historial ni nuestros correos electrónicos ni nuestras direcciones digitales favoritas.

[...] Y será imposible saber en dónde se encuentra cada uno en realidad. [...] O sea, todo exactamente como ahora. («Como ahora», ARC: 669-670)²¹⁹

La conclusión a la que llegamos es que no hay salida. Afirma desencantado Millás que vivimos «dentro de un círculo vicioso» («Obesidad y círculo vicioso», ARC: 110) en el que lo real deviene en virtual y viceversa, como sucede en el siguiente ejemplo en el que Millás comenta una «modesta fotografía» que representa «una manifestación de afectadas por el recorte de un curso de costura»: «Todo, como ven, muy de andar por casa, muy doméstico, muy local» («Una bomba analógica», 2014e). El escritor, circunstancial comentarista de fotografías, ha llamado la atención la carga analógica de la imagen:

encontramos, en fin, ante las que quizá sean las últimas elecciones generales analógicas, ya que quienes les sucedan [...] tendrán ya medio cuerpo analógico y medio virtual» (2011g). En el capítulo 3 de la 2ª temporada de *Black Mirror*, «El momento Waldo» (título original, «The Waldo Moment»; dirección: Charlie Brooker y Bryn Higgins; año: 2013; nacionalidad: británica), un oso virtual que maneja un cómic en televisión se convierte en fenómeno mediático menospreciando al *establishment* y acaba presentándose a las elecciones regionales con muy buenos resultados.

²¹⁹ Cfr. con el capítulo 3 de la 1ª temporada de *Black Mirror*, «Tu historia completa» (*vid.* nota 97). A los personajes de este mundo futuro se les implanta un chip detrás la oreja, en vez de tras la ceja, como propone Millás; pueden navegar y manipular su ultramemoria, moverse por archivos de recuerdos, aunque no específicamente por Internet.



De súbito, en un mundo tan determinado por lo digital, se manifiesta lo analógico con una fuerza estremecedora. Fíjense en el cartón del primer plano, en la mano que lo sostiene, en la chaqueta que la joven de la izquierda levanta como una bandera. [...] Todo remite a un mundo de átomos. No se aprecia un solo bit en el horizonte. Nada de lo que nos entra por los ojos ha tenido su origen en el universo digital. La imagen nos recuerda de dónde venimos, quiénes somos, de qué estamos hechos.

El texto culmina con una reflexión para que no perdamos la perspectiva sobre el pasado y un apunte ontológico: peligro de desmaterialización en la nueva *realidad-simulacro*. Desaparecerá la distinción entre lo global y lo local²²⁰ — «Amamos a distancia, matamos a distancia, y nos devoramos unos a otros a través del mercado global. Hemos vuelto al canibalismo sin haber llegado a salir de él» («El cerdo», ART: 118)— y entre lo banal y lo trascendente: «Las jerarquías se han ido al carajo, no hay diferencias ya entre el gran arte y el arte popular, entre la democracia y Putin, [...], entre la ópera y la zarzuela, ni siquiera entre la ciencia y la religión, todo vale, amigos» («A ver si tienes “güevos”», 2011e).

A estas alturas «es ya inútil suspirar por un pasado mítico sin marcas» (2001: 56), opinaba Naomi Klein sobre el simulacro publicitario. Millás sugería la vuelta al periódico en papel, entre otros intentos más o menos irónicos que demuestran

²²⁰ Según Marc Augé, «lo local puede ser una réplica de lo global o una excepción y lo particular tiene cosas que se relacionan con lo universal de forma dialéctica. De ahí surge el término *glocal*» (Aguilar, 2007: [s.p.]).

cierto escepticismo ante la pasión generalizada por las nuevas tecnologías audiovisuales, en este caso en sintonía con Sven Birkerts (*vid.* 1999):

Al final, el juguete que más nos gusta es el cuerpo (el nuestro y el de los otros, claro). Mucha Play Station, mucha tele, mucho vídeo, mucho Internet, mucho lo que ustedes quieran, pero nada como tu propio cerebro, nada como tus propias manos, nada como tus propias papilas gustativas para pasar un rato inolvidable. («Imágenes seductoras», ARC: 77)²²¹

Desde luego, tampoco tiene sentido desear «un futuro utópico donde esté ausente el comercio» (Klein, 2001: 56). El consumismo propio de la sociedad del espectáculo se une a la globalización de los mercados para dar lugar al *hombre-masa* de Ortega y Gasset²²²: «La masa arrolla todo lo diferente, ilustre, individual, calificado y selecto. Quien no sea como todo el mundo, quien no piense como todo el mundo corre el riesgo de ser eliminado» (2005: 80). Millás comparte con Ortega el pesimismo con respecto al hombre ante el triunfo de la globalización y demás consecuencias que trae consigo como la homologación generalizada: «todos estamos cortados por el mismo patrón. Somos iguales, en fin, incluso demasiado iguales. Menuda conquista. Lo difícil, digámoslo de una vez, es erigirse en diferente» («No tenemos remedio», ART: 51).

²²¹ «Por mucho que nos hayan cambiado, nuestras tecnologías aún no han podido erradicar ese deseo ardiente de abrazarnos, de que nos conozcan y nos valoren, directa y no abstractamente» (Birkerts, 1999: 293).

²²² Lyotard compara el *capitalismo* con el *totalitarismo*: «se diría que el capital no necesita de legitimación, que no prescribe nada, en el sentido estricto de la obligación y que, en consecuencia, no necesita mostrar una instancia que establezca la norma de la prescripción» (1987: 69). Millás escribe con sarcasmo: «Se paga cualquier precio por [...] satisfacer un deseo, y aunque es verdad que ese precio está corregido por la moral del mismo modo que el sector público socialdemócrata corrige las desigualdades del mercado, también es cierto que la moral es patrimonio de las clases medias y bajas, que no han evolucionado espiritualmente y se encuentran atrapadas en un conflicto de intereses entre su deseo y el deseo de los otros. Cuando consigues escapar de ese estadio de conciencia pequeño-burgués, vas al mercado y tomas lo que quieras sin preguntar a quién pertenece o cuál es su precio» (TON: 171).

En los tiempos actuales prevalecen las propuestas de uniformidad²²³, como vengo explicando, sobre lo que Millás expresa su temor: «la idea del ciudadano global no tiene nada que ver con la del cosmopolita; de hecho, desde que somos globales nos hemos vuelto también más provincianos, más mezquinos. La realidad, lejos de ensancharse, se ha vuelto agobiante». Porque quizá globalización no coincide con progreso: «Antes, te asomabas afuera y veías un horizonte rico en idiomas y costumbres; hoy, el horizonte llega hasta el cuarto de estar» («Mundo», 1996b). La propuesta millasiana sigue siendo revalorizar a los individuos, que vuelvan a ser importantes en sí mismos más allá de sus necesidades y demandas, que los acaban convirtiendo en «locas hormigas» (PRI: 98).

La ciudad misma sufre una serie de consecuencias similares por culpa de la colonización de las empresas y las nuevas tecnologías²²⁴. La apuntada homogeneidad estética de la auténtica *ciudad de marca* viene aparejada con la desnaturalización del entorno: los productos sustitutorios son destructivos

...para los objetos reales, los centros urbanos reales, las empresas independientes, las versiones de los espacios públicos que no pertenecen a [las marcas], al arte en su calidad de elemento distinto de los productos de la sinergia cultural y de la libre y desordenada expresión de las ideas. (Klein, 2001: 182)

De esta forma, «la cultura anfitriona» se ve despojada «de su valor intrínseco». Los patrocinantes la consideran «un instrumento de promoción» (56).

²²³ La práctica empieza en el colegio, que «debería ser una utopía, una especie de paraíso roussoniano», pero que «en realidad es una gran máquina de normalización». De ahí que el interés de Paul B. Preciado se centre en la tradición filosófica que «comienza con un movimiento que intenta repensar el ámbito de la esfera pública, repensar el ámbito democrático. Por eso me da la impresión de que esa tradición feminista de sublevación racial y política es una tradición absolutamente necesaria para pensar lo que está sucediendo hoy. Es decir, no podemos entender el movimiento *Occupy Wall Street* o las asambleas del 15-M si no es dentro de esa historia de la filosofía y de las prácticas sociales como prácticas de resistencia a la normalización» (2013: [s.p.]).

²²⁴ Al analizar el nuevo espacio posmoderno, Fredric Jameson defiende que «nos encontramos ante una especie de mutación del espacio urbano como tal» (1995: 87). Identifica la nueva arquitectura «como un imperativo que ordena el nacimiento de órganos nuevos, la ampliación de nuestra sensibilidad y de nuestro cuerpo hasta unas dimensiones nuevas, por el momento inimaginables, y quizás en última instancia imposibles» (88).

También de la invasión de la tecnología en la arquitectura urbana se derivan algunos problemas de alienación del individuo posmoderno, pues está insertado en «un urbanismo que produce anomia, extrañamientos e incomunicación» (Fajardo Fajardo, 2001: 24). Esto es, está desorientado²²⁵.

La invención de los edificios inteligentes ha tenido consecuencias trágicas para la arquitectura, porque su mera existencia presupone la de los edificios tontos. [...] Por lo visto, se trata de un parque superdotado que se lo hace casi todo solo; es decir, que se riega a sí mismo, y por dentro, en lugar de raíces, tiene aparatos que regulan su presión sanguínea y cosas así. [...] Es basto y sin abrigo, como el desasosiego, y está lleno de tumores de hierro y de cemento. [...] Carece de un solo rincón en el que aislarte un poco de los demás para besarte con tu novia o leer un libro. («La rara inteligencia de los parques», 1993c)

Hay algo que no es como me dicen

Uno de los signos de la cultura actual es el escepticismo ante cualquier tipo de dogma, aquellos *metarrelatos* que pretendían «legitimar las instituciones y las prácticas sociales y políticas, las legislaciones, las éticas, las maneras de pensar» (Lyotard, 1987: 29). A lo largo de las páginas he ido adelantando algunas ideas como la ruptura del canon que subordinaba la cultura de masas a la de élite o el descreimiento de la linealidad histórica y ante el progreso.

En lo que concierne a esta tesis doctoral, burlarse de una forma cabal e inteligente de las nuevas tecnologías y el poder que ejercen es un rasgo común de los escritores de fin de siglo, «ya sea por marginación radical de lo que la cultura tecnológica representa, o bien por acercamiento cáustico y jocoso hacia la misma» (Amat, 1994: 153). En páginas anteriores he dado suficientes pruebas de lo crítico que resulta ser Millás ante determinados avances tecnológicos que no devienen en

²²⁵ Jameson cita a Kevin Lynch (*The image of the city*), quien define la *ciudad alienada* como «un espacio del cual las gentes son incapaces de construir (mentalmente) mapas, tanto por lo que respecta a su propia posición como en lo relativo a la totalidad urbana en que se encuentran» (Jameson, 1995: 113).

una mejora profunda para la vida del hombre. Tiene claro que no se debe confundir la complejidad con el progreso:

Compramos los [microondas] más caros y luego apenas se utilizan para calentar el vaso de leche. Y con las freidoras sucede lo mismo, que al final acaban en el maletero porque no hay nada como la sartén. Y es que nos fascinan los botones y los dígitos, pero cuando salimos de la tienda vemos que para usar ese vídeo, esa lavadora [...] hay que hacer un doctorado. [...] Las casas de este país están llenas de objetos que apenas se han usado una o dos veces antes de ir a parar al maletero. ¿Quién no tiene un exprimelimonas absurdo, un pelapatatas incomprensible o un robot que igual servía para hacer arroz con leche que carne a la brasa? Estas cosas se cogen al principio con mucha ilusión, como la bicicleta estática, pero luego no sabe uno dónde meterlas. («Ajuste», 1992a)

Subyace en este satírico texto el convencimiento de que la supuesta mejora del mecanismo de los electrodomésticos es muchas veces pura fachada diseñada para atraer al consumidor y no un aporte que facilite su uso. No obstante, ha de señalarse que la complejidad de los aparatos, así como la escasa habilidad y comprensión del usuario que se pinta, ha sido sometida a exageración por Millás, quien se basa en un lenguaje gráfico de imágenes sencillas y cotidianas para persuadir al lector (López Pan, 1996: 294-295). Puestos a hablar de la utilidad de los objetos, Millás se pregunta por las expectativas de mejora en otros campos:

Anda por ahí una Asociación Profesional de la Usabilidad cuyos promotores exigen el advenimiento de abrelatas sencillos, de teteras funcionales, de mandos a distancia comprensibles y así de forma sucesiva. [...] Quizá una asociación partidaria de la usabilidad debería preguntarse también por qué, llevando veinte siglos creando estupendos sistemas filosóficos, tenemos tantas dificultades a la hora de aplicarlos. («Utilidades», 2006c)

Irónico procedimiento el empleado por Millás para subrayar la desmedida preocupación por el desarrollo tecnológico si no va acompañado de la evolución intelectual de la civilización. Su acercamiento al tema no es duro ni directo, sino a través de la mezcla de paradoja e ironía, recurso que Millás reconoce haber aprendido con los años, «haciendo más digerible la lectura» de sus obras (Beilin,

2004: 68)²²⁶. Es un eficaz instrumento para desmontar la realidad —que no destruirla— y filtrar sutilmente el contenido crítico y desencantado ante la vacuidad contemporánea (*vid.* Veres, 2003):

Si estás parado y tienes toda la mañana libre, puedes soñar que te matriculas en una academia para estudiar ofimática, autocad o internet. [...] El sueño éste del autocad es fantástico, porque enseguida se enteran en las empresas de la competencia de que hay un diplomado en autocad en el paseo de la Castellana y te hacen ofertas fabulosas. Antes del mediodía vives ya en Manhattan, rodeado de lujos y yendo a trabajar unas horas al día en la cosa del autocad, de la que en Estados Unidos están muy necesitados. («Diplomado en ‘autocad’», 1995g)

Aquí el cambio de escala, la muerte parcial del objeto —el *software* informático en cuestión y el sector laboral—, «genera distancia, la suficiente que nos permita ser lúcidos, ambivalentes, inteligentes o perversos» (Turpin, 2003: 118). Millás pretende desnudar el efecto seductor de las nuevas tecnologías en los tiempos actuales, que nos hace sumisos y nos disfraza faltas graves de humanidad y solidaridad ante la conciencia generalizada de que no hay alternativa:

París ha estrenado una línea del metro sin conductor, lo que se considera un gran avance de la ciencia, no sabemos por qué. ¿Qué tienen las autoridades métricas contra los conductores? [...] Siempre se tiende a economizar por donde menos duele²²⁷. Imagínense

²²⁶ «Leer ironía es, en cierta forma, como traducir, como decodificar, como descifrar, y como mirar detrás de una máscara» (Booth, 1986: 66). La esencia de la ironía es «expresar lo contrario de lo que deseamos comunicar a nuestro interlocutor; pero ahorra a éste al mismo tiempo toda réplica, dándole a entender por medio del tono, de los gestos o, si se trata de lenguaje escrito, de pequeños signos de estilo, que uno mismo piensa lo contrario de lo que se manifiesta. La ironía no puede emplearse más que cuando está preparado a oírnos contradecirle, de manera que existe en él, *a priori*, una tendencia a la contraréplica. A consecuencia de esta condicionalidad, la ironía se halla muy expuesta al peligro de no ser comprendida; pero siempre procura al que la emplea la ventaja de eludir fácilmente las dificultades de la expresión directa; por ejemplo en las invectivas» (Freud, 1988: 1128). Sobre la ironía en los textos «zurdos» de Millás *vid.* Velasco Marcos, 2003.

²²⁷ «En la próxima década se pasará de un 3% a un 10% en el crecimiento de la robotización, pudiendo llegar en alguna industria hasta el 40%. [...] Los empleos rutinarios y manuales tienen una gran probabilidad de ser sustituidos por máquinas o robots. [...] Es “el declive de la fuerza de trabajo global” que no sólo genera desempleo y marginación, sino condiciones de trabajo más precarias» (Sagardoy, 2017: [s.p.]).

qué tontería: un vehículo sin conductor. Lo malo es que la noticia sale en el periódico como si constituyera un hallazgo y nosotros la leemos en esa dirección: cada día somos más obedientes. («El factor humano», 1998e)

Millás expresa sus pareceres por medio de ciertas «instrucciones disfrazadas debajo de alegorías de una acción, hacia el terreno de la incredulidad» (Turpin, 2009: 189). En la última frase, nos está alertando de la presencia de la *tele-escuela*, difusión de modelos mentales educacionales desde los *media* tecnológicos (Echeverría, 1995: 94) que pone en peligro la libertad del individuo actual²²⁸ y deteriora la cultura original y la diferencia (Gallino, 1996: 48). Este simulacro de enseñanza ha empezado por conquistar el lenguaje: alfabetizar ya no es saber leer y escribir, sino aprender y dominar el lenguaje de las máquinas (Echeverría, 1999: 277)²²⁹.

Una cosa incomprensible de la informática es que le obligue a uno escribir mal. Todo junto, sin acentos, sin mayúsculas, sin eñes. Los habitantes del correo electrónico y de Internet en general parecen afásicos, como si les hubieran dado un golpe en la cabeza. Al principio uno se rebela, pero llega un momento en que si persistes en utilizar las mayúsculas, los acentos, las eñes, incluso la sintaxis, en el espacio cibernético, te toman por un psicópata. No sabe uno cómo explicar que escribiendo mal es imposible pensar bien. Pero quizá lo que se esconde tras las órdenes del todo junto, sin acentos, sin mayúsculas, sin eñes, sin sintaxis, se resume en esta otra: sin pensamiento, por favor. («La torre», CYP: 315)

La propuesta millasiana de *exactitud* en el uso del lenguaje, muy en la línea de la propuesta de Italo Calvino (Cfr. 1989), en realidad está reaccionando al «automatismo descuidado y a la pérdida de intensidad que generan los

²²⁸ Asunto que preocupa a Paul B. Preciado: «Lo que me interesa es eso que Foucault llamaba *la invención de la libertad*. No que la libertad exista, la libertad está por inventar [...]. Eso es lo que me interesa de la filosofía: la invención de nuevas prácticas de subjetivación» (2013: [s.p.]).

²²⁹ «La pedagogía no se vería necesariamente afectada, pues siempre habría algo que enseñar a los estudiantes: no los contenidos, sino el uso de terminales, es decir, de nuevos lenguajes por una parte, y por otra, un manejo más sutil de ese juego de lenguaje que es la interrogación: ¿adonde dirigir la pregunta? Es decir, ¿cómo formularla para evitar los errores?, etc.» (Lyotard, 2014: 94).

formulismos políticos, burocráticos y publicitarios» (Yepes, 1996: [s.p.]). Y cibernéticos, habría que añadir siguiendo al lingüista norirlandés David Crystal, para quien «las víctimas de Internet acabarán siendo el lenguaje en general, y cada una de las lenguas en particular» (2002: 12)²³⁰:

¿Augura la baja calidad de los estándares en el correo electrónico el fin de la alfabetización y de la pronunciación tal como la conocemos hoy? ¿Presagia Internet el nacimiento de una nueva era de la tecnojerga? ¿Se perderá creatividad lingüística y flexibilidad a cambio de homogeneización?

Para subrayar esta tendencia, a menudo Millás lleva la literalidad de las palabras al absurdo: «en las instrucciones de estas pilas se hace una advertencia estremecedora entre grandes signos de exclamación: “Respetar las polaridades”. Yo, con toda franqueza, jamás había respetado la polaridad, al menos de manera consciente» («Desodorante sin alcohol», 2000a). La verdad que se revela a través del desenfadado y la aparente falta de planificación es el sentido superficial de las palabras que se han construido alrededor de las tecnologías:

Un día se me estropeó el ordenador [...] y en la casa me dijeron que se trataba de un fallo aleatorio, o sea, que se podía producir o no producir y que resultaba imposible averiguar de qué dependía. Escribí al director comercial para que me lo explicara un poco mejor, pero no me ha contestado. («Arranque sistemático», 1995h)

²³⁰ También opina David Crystal que «la mayoría de los errores ortográficos no distraen del contenido del mensaje. Dada la relativa brevedad de las oraciones, los mensajes escasamente puntuados plantean pocos problemas de ambigüedad. Tampoco el receptor de un mensaje cuestiona seriamente la credibilidad de una persona que cometa errores ortográficos o que se olvide de puntuar un texto, ya que es plenamente consciente de las condiciones de presión bajo las que se escribió el mensaje; y este receptor es consciente de ello, porque varias veces al día escribe a su vez mensajes bajo las mismas condiciones de presión» (Crystal, 2002: 133). Un escritor, García Márquez, va más allá en su propuesta: «Jubilemos la ortografía, terror del ser humano desde la cuna: enterremos las haches rupestres, firmemos un tratado de límites entre la ge y la jota, y pongamos más uso de razón en los acentos escritos, que al fin y al cabo nadie ha de leer *lagrima* donde diga *lágrima* ni confundirá *revólver* con *revolver*» (1997: [s.p.]).

Ante los convencionalismos léxicos, Millás sabe que «el lenguaje siempre dice más de lo que cualquier intencionalidad formalizada trata de imponerle» (Yepes, 1996: [s.p.]). Pese al tratamiento liviano que se detecta emerge un «enunciador inquisitivo y perplejo, al que el asombro que le provocan los hechos disparatados de su entorno no le impide preguntarse, casi siempre en vano, por sus causas o la improbabilidad de su mera existencia» (Ródenas de Moya, 2009: 284). Millás ha depurado hasta tal punto el empleo de los recursos retóricos que es capaz de diluir la ironía en una paródica preocupación ante el *efecto 2000*:

Si lo hemos entendido bien, el 1 de enero próximo nos instalaremos en 1900 debido a una rara dolencia analógica que afecta a la mayoría de los ordenadores. Dejarán de funcionar la luz, el gas, la domiciliación bancaria, el marcapasos, el cajero automático, el semáforo, [...] el Hispasat, y la realidad digital en su conjunto. Regresaremos, en fin, al siglo XIX, aunque no es probable que la novela que tenga uno a medio escribir en el procesador de textos se convierta en *Madame Bovary*, sobre todo si uno no escribe en francés. («El fin», 1999a)

Para desdramatizar, Millás distorsiona la lógica del tiempo, al aplicar un desajuste informático a la realidad. En el ejemplo siguiente, Millás da un paso más al impostar el tono de extrañamiento y de alerta:

Si lo piensas, lo normal debería ser el caos. Quiere decirse que hay pocos cortocircuitos en relación al número de enchufes. Y pocas explosiones de gas en relación al número de bombonas. [...] Lo normal es que hubiera más accidentes de automóvil y más inundaciones y más disgustos familiares [...]. Lo normal es que el microondas estallara de vez en cuando y que el secador diera calambre. Son tantas las cosas que tienen que funcionar al mismo tiempo para sacar adelante la civilización occidental que parece mentira que no fallen ni los semáforos ni el camión de la basura ni el alumbrado público... («Viva la catástrofe», 2006a)

La presencia de la ironía con una clara intención deshabituadora interfiere en la expectativa del lector y le induce preocupaciones que podrían haber pasado desapercibidas por incuestionables o también presagios de signo distópico:

He comprado a plazos un implante cerebral telepático y escribo para un diario chino al que dicto mentalmente mis artículos, que traducen de forma simultánea e imprimen de inmediato gracias a unas rotativas que trabajan las 24 horas al día, siete días a la semana. Los chinos han inventado el Internet analógico, cuya filosofía, la verdad, no comprendo muy bien. El caso es que editan de nuevo en papel para envidia de todo el mundo. Y no navegan por la Red, sino por la realidad, signifique lo que signifique realidad, aunque van a los mismos prostíbulos a los que iban cuando navegaban por la Red.

[...] Recuerdo las Navidades de mi vida. La Navidad antigua, con las figuritas de barro del belén y el caballo de cartón que me trajeron los Reyes. Las Navidades menos remotas, con la inclusión del Papá Noel y el árbol con bolas de colores, primero de cristal, más tarde de plástico. Las Navidades con juguetes de madera, con mecanos de hierro, con máquinas de escribir, con tabletas, con teléfonos móviles, con ordenadores. («Diario del día de Nochebuena de 2045», 2015d)

Millás construye un nuevo sentido —*el implante cerebral telepático*—, lo destruye —los chinos *editan de nuevo en papel*— y lo reconstruye en el último párrafo en el que recorre la evolución tecnológica de los juguetes y entretenimientos del analógico al virtual. Le toca al lector reconocer el contenido escondido, pues la intención del enunciador permanece irónicamente en suspenso. Como decía páginas atrás, es tal la maestría en el uso de los procedimientos irónicos que demuestra Millás que es probable que debamos rechazar el significado literal de sus palabras y quizá ensayar interpretaciones propias, que mucho me temo que en este caso estarán relacionadas con la nostalgia de un pasado mejor, lugar común en el que Millás se aleja del pensamiento posmoderno.

Telecracia

La televisión consiente las paradojas: para el hombre común es un aparato con mando y para cualquier político es el mando con aparato. _ Fernando IWASAKI

En lo que sí está en sintonía Millás con la posmodernidad es en rechazar las construcciones totalizantes de sentido. El escritor valenciano asegura que el

hombre se encuentra en una época de «escasez ideológica», y por ello busca explicaciones que le otorguen un sentido: «El caso es encontrar una causa, que las causas tranquilizan mucho» (Gallinas, 1998: 101). En el capítulo 4 analicé las fuentes de significado personal en la obra de Millás, las que afectan al sujeto en su individualidad. En el presente apartado pretendo repasar los proveedores de sentido tecnológicos que conforman una auténtica *industria de la explicación*.

Al igual que con la *tele-escuela*, Javier Echeverría considera que, en las nuevas realidades *simulacrales*, los poderes fácticos tratan de influir sobre los ciudadanos, ejerciendo un poder cotidiano que él engloba en el término *telecracia*, puesto que el gobierno o poder se ejercita a distancia (1994: 172). El instrumento de control político son los *media*²³¹, y las diferentes ramificaciones tecnológicas audiovisuales, y el objetivo, como no podía ser de otra forma, intereses económicos y de poder. Esto se aprecia por ejemplo en la publicidad, cuyos límites con la propaganda política son muy estrechos, configurando un lenguaje *neoon* (Molinuevo, 2007: 44): «Ojalá me equivoque, pero la información no publicitaria tiene los días contados» («Nada», 2002a). Adolfo Vásquez Rocca define a la publicidad como «verdadera summa espiritual de nuestra civilización, el repertorio ideológico de la desinhibición» (2007b: 74). En las imágenes publicitarias se vierte sin pudor el discurso ideológico: comportamientos políticamente correctos, jerarquía de valores y estereotipos estéticos²³².

En la telecracia, la información propiamente dicha cumple un papel similar, pues a menudo es difícil diferenciarla de la publicidad, según conocemos. Lyotard se refiere a ella como «las buenas formas que el Partido solicita, selecciona y difunde» que tienen que encontrar «un público que las desee como medicación apropiada para la depresión y la angustia» que experimenta (1987: 17). Como hacen los anuncios, el cine de Hollywood o las novelas *best seller*, los *media*

²³¹ «La vigilancia de estado y la reality tv son dos caras de la misma moneda» (Bucher, 2007: 65). Cómo el poder trata de hacer superfluos a los seres humanos, de atacar sus derechos, es el objeto de estudio de Seyla Benhabib (*vid.* 2011, 2015).

²³² Por ejemplo, «el dispositivo de sexualidad no tiene como razón de ser el hecho de reproducir, sino el de proliferar, innovar, anexar, inventar, penetrar los cuerpos de manera cada vez más detallada y controlar las poblaciones de manera cada vez más global» (Foucault, 2007: 130).

fabrican pautas de comportamiento, líderes de opinión y figuras de prestigio para una audiencia ávida (Vázquez Montalbán, 1994: 29).

¿Cómo comportarse?, ¿qué desear?, ¿a quién admirar? y ¿qué opinar? La respuesta está en las «hamburguesas informativas», como las llama Millás, «destinadas al consumo rápido de paladares acostumbrados a la mierda» («El destino cruel de los Grimaldi», CYP: 138). Estas *hamburguesas*, y de ahí su éxito, tienen un sabor intenso y atractivo —quizá excesivo—, así como los actores televisivos que encarnan el discurso político poseen telegenia y capacidad comunicativa (Echeverría, 1994: 85). Tras la apariencia, se esconden opiniones públicas producidas de forma industrial, que buscan abarcar a la mayoría, condición indispensable para imponerse (101). No importa el individuo, ni siquiera en una encuesta de hábitos de consumo o en unas votaciones electorales (102-103): «Conviene leer las estadísticas para saber en qué casilla de la realidad se encuentra uno» («Enhorabuena», ART: 46), ironiza Millás. En este esquema, «en lugar del juicio crítico, razonado y responsable, se promueve la opinión improvisada, basada en tópicos y lugares comunes» (Echeverría, 1994: 160).

—Todo el mundo tiene opiniones —insistió el chico.

—Todo el mundo con complejo de inferioridad. Cuando uno está seguro en la vida, no necesita tener ideas de esto o de lo otro. Además, es mentira que le gente tenga opiniones. Son las opiniones las que tienen a la gente. El Estado lo sabe, y los poderosos también, por eso ponen en circulación opiniones todo el rato. Mientras la gente opina, no piensa en otra cosa. («Padres e hijos», ARC: 615)

Bajo un amargo sarcasmo se esconde el verdadero sentir sobre el asunto de Millás, sabedor de que esas opiniones son fabricadas para el consumo masivo, basadas en tópicos o informaciones superficiales o parciales y sin un pensamiento crítico y documentado que las sustente sino dicotómico, de polos opuestos: «Mi madre sólo escuchaba la radio para estar de acuerdo o en desacuerdo con ella. Todo lo que oía le servía para pelearse o congraciarse con la realidad. No tenía términos medios» («Ganas de bronca», OBJ: 43). Los poderosos son los más interesados en que circulen esas opiniones a través de la radio y la televisión:

Encendió el televisor y se sentó a descansar frente a él. En ese momento había una tertulia en directo compuesta por escritores y críticos. [...] Todos los invitados, excepto uno, llamado Millás²³³, parecían tener una necesidad incontenible de emitir opiniones. (VOL: 239)

Escritores y críticos, escribía Millás, aunque hoy ya sabemos que la incontinenencia es general²³⁴ —la figura del intelectual ha caído en declive (Vargas Llosa, 2014: 44)— y que el tráfico de opiniones fáciles está muy extendido a todo tipo de actores televisivos, víctimas del exhibicionismo propio de la sociedad del espectáculo, como también de la necesidad de confesar su intimidad sin el menor pudor y hasta de perder la dignidad personal si es necesario (Casetti & Di Chio, 1996: 138).

Se imaginó en el programa de O’Kane, narrando aquella situación un poco sórdida delante del público asistente [...]. La gente se reiría mucho, esas cosas funcionaban en la tele, sería un éxito de audiencia. ¿Pero y la dignidad?, se preguntó. ¿Valía la pena sacrificar la dignidad en aras de la audiencia? Se respondió que sí. (DLS: 56)

En el actual estado de las cosas «la Razón es equiparada a una subjetividad dominante, a una voluntad de poder» (Vásquez Rocca, 2011: [s.p.], nota 5). Así pues, ¿cómo llegar a pensar por uno mismo, la meta millasiana? En primer lugar, seleccionando nuestras propias fuentes en el vasto caudal informativo, para lo que se empieza por dudar de los *media*, dueños del discurso social y de poder:

La fusión del Hispano y el Central ha de ser un hecho de enorme trascendencia, puesto que ha ocupado la primera página de todos los periódicos, las cabeceras de los telediarios y los informativos de la radio. Vamos, que, para bien o para mal, es un asunto grave que nos concierne a todos. No puede dejarnos indiferentes algo que hace tanto ruido.

²³³ «Este habitar en las ficciones [...], entrar en una historia y convertirse en uno de sus personajes», tema muy popular en la literatura y el cine recientes, no es más que «versiones del mismo guion», aunque quizá «se trata de un mito posmoderno» (Ryan, 2004: 73).

²³⁴ Cfr. con la letra del tema musical de Los Punsetes, «Opinión de mierda», incluido en el disco *LPIV* (Canada, 2014). En web: <www.youtube.com/watch?v=N5FNZoT-DMc> [Accedido: 3/03/17]

[...] ¿Es importante o no? Si lo es, ¿por qué nos da igual? Si no lo es, ¿por qué nos lo inyectan en vena? ¿Qué está pasando? («Fusión», ALG: 319-320)

Los *media* tiene el poder de convertir en trascendente cualquier información que se propongan, por banal que sea; consiguen que una sociedad *multimediatizada* crea que es en las grandes plataformas mediáticas donde se congrega el sentido de la realidad y la verdad: «siempre nos encontramos situados de antemano en lenguajes que no hemos inventado» (Vásquez Rocca, 2011: [s.p.]). El mismo dominio puede usarse de forma inversa, al desdramatizarse hechos trágicos; los medios eligen dónde poner el énfasis:

Presto, pues, a los telediarios una atención casi dolorosa y tomo nota de que ha habido 65 muertos por accidentes de tráfico [...]. No se trata de una noticia de cabecera. La dan al final, sin dramatismo [...]. Aquí unas isobaras, aquí unos cadáveres; aquí una encuesta sobre la población activa, aquí unos difuntos. Lógico. («Lo real y lo lógico», ART: 121)

La escala de valores ha sido puesta del revés, por lo que urge la reapropiación de las «tecnologías de producción de verdad» (Preciado, 2013: [s.p.])²³⁵, entre ellas el lenguaje y la escritura: «La adquisición del lenguaje es una conquista y, en esa lucha heroica, la relación entre las palabras y las cosas que éstas designan suele ser una de las grandes batallas» (Saavedra, 1999: 4), confiesa Millás en una entrevista. Esta es la subversión en el ámbito de las letras: reapropiarse del lenguaje, cuya pérdida «conlleva dramáticamente una pérdida de realidad». Todo escritor tiene recursos para mostrar el conflicto entre palabras y mundo, para que el lector detecte los síntomas de su mediatización: el extrañamiento, la duda, la literalidad o la caricatura de algunos de sus personajes. Es el caso del gris protagonista del articuento «La verdad», quien ya en el desayuno «escuchaba la primera tertulia de la mañana por si salía su nombre a relucir» («La verdad», ART: 31). Este sujeto

²³⁵ «Lo que hay que hacer [...] es que esas *máquinas de producción de verdad* no sean capturadas por la élite sexual, por el monolingüismo, por el neoliberalismo... Es decir, que estén abiertas a lo múltiple». ¿Cómo? «Para mí los movimientos de resistencia política son precisamente estrategias de expropiación de las técnicas de producción de verdad, de las técnicas de producción del cuerpo, de las técnicas de producción de subjetividad» (Preciado, 2013: [s.p.]).

pasa el día en la oficina pendiente de las noticias del periódico y del teléfono, preocupado por ser parte de esa actualidad que marca la jerarquía de significado de los acontecimientos diarios:

Por la tarde, al volver a casa, preguntó si había llegado alguna notificación del juzgado de guardia o si alguien les había amenazado por teléfono, pero no, todo estaba en orden. Antes de acostarse, mientras se cepillaba los dientes, se contempló en el espejo enfrentándose al fin a la verdad. «Dios mío —se dijo—, no soy nadie».

Definitiva y sarcástica conclusión la que elige Millás para el relato. Es evidente, en cualquier caso, que el personaje ha perdido el sentido y quizás también la libertad, pues cree que solo puede *encontrarse* en los proveedores tecnológicos, entre los que está tomando cada vez mayor importancia Internet:

Julia encendió el ordenador a fin de investigar si a otras personas, como a ella, se les aparecían frases. «¿Es normal —comenzó escribiendo en el buscador— que...?». Antes de que pudiera completar su pregunta apareció en la pantalla una cascada de posibilidades que completaban aquel comienzo suyo. (MUJ: 65)

No obstante, dudar de los proveedores de sentido, seleccionar las propias fuentes y llegar a pensar por uno mismo —la verdadera subversión— no necesariamente lleva al individuo a alcanzar el sentido, cuya completa asimilación es mucho más difusa: «la realidad está al servicio de un sentido que se nos escapa. [...] La idea de que todo sucede por algo está muy extendida, casi como su contraria: la de que todo es absurdo» («Lógicas estacionales», ARC: 194). Es habitual que Millás dude del «prestigio atávico de la religión, de la magia, de la búsqueda de una explicación superior» (195) y por eso mismo del pensamiento dicotómico como explicación última: «La prueba de que los extremos se tocan es que asegurar que todo pasa por algo y que todo es absurdo viene a ser lo mismo. Constituyen dos enunciados especulares». Es decir, que «podemos adelantarles que la base del sentido es la misma que la del sinsentido» («Viva el sentido», ARC: 368-369). De lo que se deduce que no hay dos estados: «Comprendemos el

significado de la vida, o su absurdo, en las situaciones fronterizas» («El psiquiátrico, la cárcel y el cuartel», 1993e).

Parafraseando a Jean Baudrillard podría decir que, en los *media*, cuando todo es sentido, ya nada es sentido (1991: 16). Los proveedores saturan el mercado con productos que pretenden determinar un sentido —político, estético, social, cultural— por lo que el sentido mismo desaparece en los medios, la palabra carece de significado y los ciudadanos abrazan la entelequia del simulacro, a pesar de que, y se lee constantemente en los textos millásianos, no dejan de buscarlo. Ahí está pues uno de los objetivos parciales de Millás en su escritura, desenmascarar las falsas propuestas absolutas de sentido²³⁶, que en su opinión ha de encontrarse en lo fronterizo, como en los ejemplos del párrafo anterior, en lo pequeño, en el detalle o en lo contradictorio:

O sea, que no se nos puede estar informando todo el día de espacios radioeléctricos y llenándonos la imaginación de escáneres, cuando al final las cosas que de verdad nos atañen dependen de una llave de hierro cuyo depositario es un señor que puede constiparse y no estar para salir a abrir compuertas. Es muy contradictorio, ya digo. («Son como niños», 1995c)

Contradictorio también porque, como ya se ha explicado, el sujeto de nuestro tiempo está obligado a aceptar las normas para conectarse a las nuevas realidades *simulacrales*. Son las corporaciones las encargadas de producir el sentido en el contexto de la nueva economía del conocimiento, amenazando gravemente lo público y lo íntimo (Klein, 2001: 222) y dando lugar al establecimiento de «una sociedad disciplinada de control y vigilancia» (Fajardo Fajardo, 2001: 24)²³⁷.

²³⁶ Constantino Bértolo Cabezas, crítico literario y amigo personal de Millás, escribe en el «Apéndice» de *Papel mojado*, que la obra de Millás «podría entenderse como un proceso de ruptura con aquellos elementos que, disfrazados de realidad, nos impiden alcanzar lo real» (1983: 213).

²³⁷ Al hecho de que tengamos «siempre una cámara disponible para convertirnos en celebridades», Omar Rincón lo llama «política *reality*» o política «de vigilancia y control» (2006: 41). «Lo reality se convierte en un modo de producir conocimiento y control político en nuestra sociedad» de *culturas mediáticas* (77).

En nuestro entorno se multiplican las propuestas de autocensura, como es el caso de las cámaras de vigilancia, «que un día saldrán de las profundidades para invadir los rincones más íntimos de la vida privada» («Las ratas de Camus», 1997b). Hoy podemos decir que las cámaras son omnipresentes, a pesar de que «no captan sino lo que carece de interés. [...] Nunca, con tanto ojo, fuimos tan ciegos». Ante tantos ojos artificiales, el ciudadano engendra el temor a que escuchen sus conversaciones: «Nos convertiríamos en una sociedad de susurrantes. ¿Por qué? Por si acaso. Porque todo lo que digamos se podrá utilizar en nuestra contra» («Una forma de antifaz», 2014b). En la conciencia del *ser multimedia* funciona el efecto panóptico a la manera de un demiurgo que vigila:

Aunque Dios no ha conseguido alcanzarme todavía, lo cierto es que tampoco ha dejado de multiplicar su mirada de un solo ojo, presente a estas alturas, entre otros sitios, en los supermercados, los museos, las oficinas, las calles, el metro, las viviendas particulares y los ascensores públicos. («Alguien nos mira», CYP: 51)

Resultó una experiencia desasosegante comprobar que las cámaras de vídeo, una vez sueltas, reptan siempre por la pared hasta dar con ese espacio moral desde el que pueden ver sin ser vistas. [...] Se lo comenté a un taxista y me dijo que él ya ni las veía, tal era su grado de mimetización con el paisaje urbano. (59-60)

Siguiendo la teoría de Foucault²³⁸, la distribución de los múltiples objetivos de grabación permite sustituir con eficacia el trabajo de control por medio de la fuerza u otros medios que podría usar el poder (Turtle, 1995: 311). Al sentirse observado, cada sujeto aprende a vigilar sus propios comportamientos y los de los demás, un protocolo social muy ajustado al narrador-personaje de Millás, de carácter timorato y arranques nerviosos —«Siempre que hablo por el móvil pienso que algún servicio secreto está grabando mi conversación, por lo que procuro

²³⁸ Me refiero al sistema de vigilancia que sigue el diseño arquitectónico del panóptico, ideado por Jeremy Bentham en el siglo XVIII y que Foucault actualiza en su obra de 1975, *Vigilar y castigar*: «El dispositivo panóptico dispone unas unidades espaciales que permiten ver sin cesar y reconocer al punto». Su efecto mayor es «inducir al detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Hacer que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción. [...] En suma, que los detenidos se hallen insertos en una situación de poder de la que ellos mismos son los portadores» (Foucault, 2002: 185).

despistar» («Acerca de las redes inalámbricas», ARC: 271)—. El fenómeno se observa también en el espacio ficcional de novelas como *Visión del ahogado*, de lo que se encarga de estudiar Robert C. Spires (*vid.* 1996). En el entorno social, tanto los cuerpos como las tecnologías están capturados en el interior del *dominio regulatorio*, que instituye y estabiliza el aparato del poder (Crandall, 2008: 58).

Así pues, ¿no hay libertad posible? Algunos teóricos interpretan las teorías de Jean Baudrillard y confirman la superación de la mirada absoluta de Foucault a través de la pantalla de los medios de comunicación, que ahora son mirada y modelo de verdad: «en la obscenidad fría comunicacional [...] no hay sujetos activos y sujetos pasivos, sino que se juega con la posibilidad de ver y ser visto a la vez» (Perliani, 2013: 234). Millás lo capta a la perfección: «Internet es como el ojo de una cerradura por el que dos personas pueden observarse mutuamente, y al mismo tiempo, sin que la una sea consciente de la presencia de la otra» (HAY: 40). Esta especie de anonimato es el que permite que prolifere en Internet aquel

que se esconde detrás de un seudónimo para insultar. La realidad está llena de gentecilla de este calibre, no tienes más que acercarte a las llamadas redes sociales, que funcionan ya a modo de un estómago receptor de bilis y otros jugos ácidos en los que se deshace la mala leche anónima, la de hacer daño por hacer daño, la mala leche del por qué no nos meamos en este portal, que en esta casa solo viven viejos. («No tienen dos tortas», 2013a)²³⁹

La libertad es para Millás «un bien de soledad» (Mainer, 2009: 38), y esa es una apreciación que puede extraerse de la lectura global de novelas como *La soledad era esto*, pero también es aplicable a lo que en el capítulo 3 calificué como *soledad en línea* y que tiene que ver con una libertad cibernética como la que se esboza en el siguiente fragmento:

²³⁹ Cfr. con el capítulo 6 de la 3ª temporada de *Black Mirror*, «Odio nacional» (título original, «Hated in the Nation»; dirección: Charlie Brooker y James Hawes; año: 2016; nacionalidad: británica), en el que un hacker aprovecha el odio viral de Internet para provocar una serie de homicidios en los que las personas odiadas en la red hacen de cebos para que usuarios iracundos acaben convertidos en víctimas.

Yo soy nacionalista cibernético como Aznar, por poner un ejemplo, es nacionalista español, y me jode que haya gente, cada vez más, que escriba Internet con minúscula. [...] Como nacionalista excluyente [...] detesto a los putos inmigrantes que entran en Internet a curiosear, a medrar, y que lo ponen todo perdido. [...]

Estos hijos de perra, cuando regresan a sus países analógicos de mierda, nos ponen a parir a los patriotas cibernéticos y alientan a sus gobiernos para que nos invadan e impongan aquí las cicateras leyes que rigen en su mundo. Que si derechos de autor, que si cánones, que si arbitrios, tasas, tarifas, yo qué sé [...]. Creen que pueden, en la república de los *bits*, aplicar las normas medievales del reino de los átomos. Que se metan sus normas por el culo, que si para algo se inventó la Red fue para escapar de las estrecheces ideológicas del pensamiento analógico. [...]

Esto es Internet, un territorio libre, cuyos principios fundacionales, tan vigentes hoy como el primer día, estamos dispuestos a defender hasta donde sea preciso. Así que, señores analógicos, dejen ustedes de tocarnos los cojones o les metemos por el culo una ráfaga de *bits* envenenados. («Interacciones y efectos secundarios», 2013h)

Es en el ciberespacio interactivo donde se está planteando la cuestión de la libertad, porque, efectivamente, «nadie gobierna la red, y su funcionamiento está soportado en gran parte por sus propios usuarios» (Echeverría, 1999: 169), convertidos en algo así como *extraños del sistema*. Pero la aseveración de que *nadie gobierna la red* quizá debería ponerse en entredicho, al menos a nivel tecnológico, que no íntimo o moral, pues ya sabemos que grandes poderes políticos y económicos tratan de controlar la red Internet mediante normas de seguridad y diferentes mecanismos de censura para evitar la piratería, las redes de traficantes, el sexo explícito o la simple desobediencia a lo establecido.

En este sentido, se atisba un paso más allá, una herramienta que ya existe y que conecta la libertad en la red con el control absoluto del efecto panóptico: se trata del programa informático Google Earth, mapamundi virtual que de momento solo muestra imágenes estáticas del planeta. Vicente Luis Mora augura que, cuando esta herramienta sea capaz de proveer imágenes en movimiento, «el poder sobre lo real será divino por omnipotente» (2008: 59).

Las nuevas tecnologías audiovisuales, con sus particulares lenguajes narrativos²⁴⁰, han promovido la creación de novedosas estrategias discursivas que aprovecha la literatura para enriquecerse y sintonizar con sus lectores. El fenómeno tecnológico de finales del siglo xx ha modificado el proceso de (re)creación de significados literarios, al introducir y validar una serie de signos procedentes de espacios y lenguajes tecnológicos. De tal forma que, además de una nueva consciencia cultural, el *ser multimedia* ha adoptado un nuevo modelo comunicativo en el que se ven mediatizados sus roles de emisor y de receptor. Si los individuos experimentan una *realidad-simulacro*, es coherente pensar que eso afecta al proceso de producción de signos estéticos.

En este capítulo 7 voy a ocuparme de cómo es la incorporación de tales herramientas y formatos tecnológicos en la forma de construir los textos literarios. Me valgo para ello, cómo no, de la obra de Juan José Millás. La implementación se ha producido en todas las fases del hecho literario, en el escritor, en los medios, en la escritura misma y en el receptor, con el que varía la lógica relacional. Por influjo de los nuevos medios, sobre todo audiovisuales, surgen procedimientos hasta entonces novedosos para articular la estructura textual y el discurso narrativo que emulan las características de los formatos audiovisuales: Internet, televisión, cine, etc. Reconocer y describir estos procedimientos supone aceptar que la literatura de las nuevas tecnologías ha entrado de lleno a formar parte de la estética cibercultural que impera en el simulacro actual y que he estado analizando durante la presente tesis doctoral en sus diferentes formas.

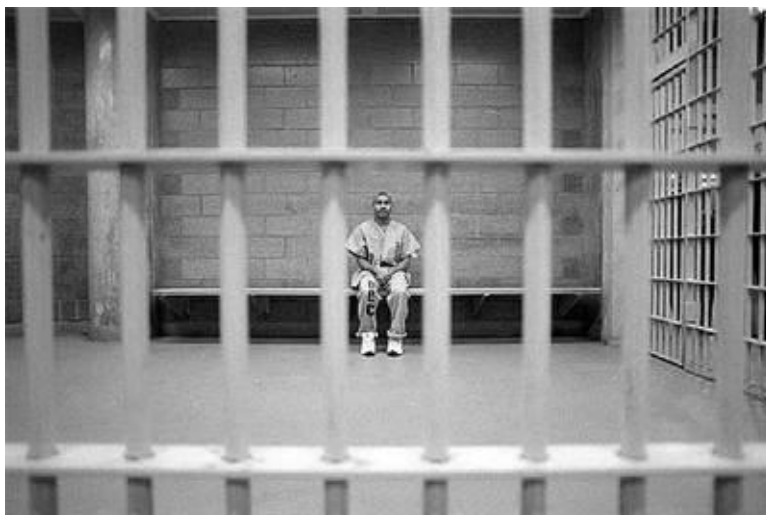
²⁴⁰ Entiendo *lenguaje*, en cualquier género artístico, «como vehículo y condicionante de la historia contada» (Garrido Domínguez, 2008: 239).

Giro hacia lo visual

Una de las características esenciales de las representaciones culturales y artísticas del presente es la plasticidad, que en este caso asumo que significa realce de «ideas o imágenes mentales», siguiendo la sexta acepción del DRAE al término *plástico*, *ca*, de donde *realce* es «adorno o labor que sobresale en la superficie de una cosa» y también «lustre, estimación, grandeza sobresaliente».

Las nuevas creaciones resultan de la invasión de la cibercultura —de la *cultura de la simulación* y de la del vídeo, y también de la civilización del espectáculo y por la exposición constante a interfaces visuales— y es por esto que el fruto es la *imagen sintética*, «que se obtiene por procedimientos industriales y que reproduce la composición y propiedades de uno natural», una definición, la tercera en el DRAE, que no puede ser más esclarecedora de cuanto vengo explicando en esta tesis doctoral. El adjetivo *sintético* es la clave estética fundamental que determina la línea narrativa de las representaciones virtuales, por encima de otros rasgos o componentes que puedan atribuírsele: «palabras como “artificial” y “sintético”, antaño vividas como ataque de la humanidad a la naturaleza y a la naturaleza del hombre, son hoy la justa adjetivación de la inteligencia y de la imagen» (Bruno, 1996: 66). En esta redefinición hay una clara disociación perceptiva en favor del sentido de la vista (McLuhan, 1969: 44), lo que se demuestra en la composición lumínica de las nuevas *realidades-simulacro*, según analicé: «La realidad [...] no había perdido su luminosidad. Incluso en las situaciones más trágicas, mostraba una profundidad muy diferente a la del otro lado. Era como ver una lámina en relieve» (ORD: 35).

Acercándonos a lo concreto, la implantación de la imagen sintética como categoría cultural principal se observa en el diseño de las páginas de prensa, espacio textual en el que también acontecen tensiones entre la imagen y la palabra (Mora, 2008: 51). En nuestro tiempo, la batalla suele decantarse hacia la eficiencia industrial.



«Me quedé mudo», decimos, para expresar no tanto la falta de sentido como su exceso. No hay forma humana de ponerse, verbalmente, a la altura de algunos retratos. Pese a ello, la imagen continúa teniendo una consideración ancilar respecto al texto. Esta fotografía es la demostración, no diremos de superioridad, porque no se trata de eso, sino de su autonomía. («El aparecido», SOM: 47)

Otra novedad en la experiencia de recepción es la inferioridad —y casi servidumbre— que el medio escrito tiene ante el discurso audiovisual. Ya desde 1931, en la ya referida «Pequeña historia de la fotografía», Walter Benjamin defendía las cualidades estéticas negadas hasta entonces a lo visual, y en particular a la fotografía y al cine, considerados prácticas populares y no académicas, y promovía estas formas nuevas como parte del canon occidental (1990: 78 y ss.). En la época actual, el cine no solo es considerado el séptimo arte sino que se ha convertido en uno de los negocios más influyentes del mundo:

La industria del cine, sobre todo desde Hollywood, «mundializa» las películas llevándolas a todos los países, y, en cada país, a todas las capas sociales, pues, como los discos y la televisión, las películas son accesibles a todos y no requieren para gozar de ellas una formación intelectual especializada de ningún tipo. (Vargas Llosa, 2012: 27)

Bien es verdad que la «conversión de los valores estéticos en valores de cambio en función de la dialéctica comercial del mercado y la industria cultural» (Ferré, 2009: 6) es una tendencia que va más allá de la cibercultura y que tiene que

ver con la lógica capitalista reseñada en el capítulo 6. Por esta razón, los componentes básicos del mundo visual son la homogeneidad, la uniformidad y la repetición (McLuhan, 1969: 90-91). Parece que al *ser multimedia* solo le atrae «explorar lo dado instantáneamente a través de la imagen visual, y al cual no le importan los contenidos, sino la alteración y aceleración del ojo, el consumo rápido de lo enunciado en esta imagería instrumentalizada. (Fajardo Fajardo, 2001: 186). Esa *alteración y aceleración del ojo* es casi la misma definición de *fosfeno*, la *realidad fosfénica* que veía Millás en «Fosfenos incestuosos» (1997e): «sensación visual producida por la excitación mecánica de la retina o por una presión sobre el globo ocular» (DRAE). Pero, dejando a un lado la consecuencia biológica en el receptor, lo que concierne a la neurociencia o a la biología pero no a la literatura, hay un predominio de lo plástico y lo visual sintético en las producciones *simulacrales*, valor estético que se ha alterado desde las vanguardias y que incide en la creación y recepción del arte en la cultura audiovisual a nivel global²⁴¹.

El fenómeno es conocido como *estetización*, y «se está realizando en todas partes, desde lo altamente elaborado hasta la banalización del gusto y del juicio». Los cambios más profundos se producen en el proceso productivo y en la constitución de la realidad. La *estetización profunda* afecta a la nueva estrategia económica, pues el producto nos viene dado desde la moda y la publicidad: «Ahora todo puede convertirse en obra de arte, *performances* en vitrinas y pantallas portátiles, hasta el uso del propio cuerpo, reciclado y con prótesis, como espacio para moldearse en artefacto artístico» (Fajardo Fajardo, 2001: 99), según hemos comprobado en el capítulo 4. Una comunidad que podría definir como cuasi religiosa se congrega en torno al escaparate electrónico para consumir piezas sintéticas de belleza homogénea²⁴². Este último aspecto es lo que Adolfo Vásquez

²⁴¹ En los años 40 y 50, el realizador inglés de cine Alfred Hitchcock fomentaba en sus películas la estilización visual como opción creativa. Buscaba cualquier recurso retórico para lograr la atención de los espectadores, sin dar pistas claras sobre sus verdaderas intenciones, solo sugiriendo. Diseñaba iconografías majestuosas e imágenes llenas de apariencias y trucos visuales, como las maquetas usadas como decorado en *Atormentada* (*Under Capricorn*), de 1949.

²⁴² «Objetos estéticos frágiles, eclécticos, complacientes, sin proyecto utópico, hechos al azar, y con una crisis total de los conceptos de *aventura* y de *experimentación*» (Fajardo Fajardo, 1999: 115, cursivas del autor).

Rocca llama *estetización superficial*: «embellecimiento de la realidad, lo cosmético y el hedonismo como nueva matriz de la cultura» (2006a: 53), sin que se muestre nada más que la asociación que se pretenda imponer²⁴³.

Vivimos en una época de fachadas. Todo es un decorado, amigo mío, y si queremos ser verdaderamente contemporáneos, y no meramente coetáneos, tenemos que contribuir al embellecimiento de esa fachada. Y los escritores, los primeros. Hoy la vanguardia es lo exterior; solo los antiguos intentan todavía llegar al fondo de las cosas. (VOL: 233)

Todo es un decorado, escribe Millás. La fachada es el objeto o artefacto visual —imagen sintética explícita— que reclama su lugar en la vida cotidiana, que «acentúa su propia presencia» (Vásquez Rocca, 2005a: 137), para que nosotros, observadores-consumidores, lo convirtamos en el centro de nuestra atención y comprensión. Son «imágenes que te penetran», escribe Millás en «El aparecido» (2006b), que añaden riqueza y textura a las formas establecidas: «en ese instante, como si en el interior de su cráneo hubiera estallado la luz procedente de una explosión nuclear, la realidad se llenó de un aura blanca tan intensa que los transeúntes devinieron en fantasmas y la calle en un decorado» (LAU: 16). El *ser multimedia* ya no puede dar un paso atrás, se ha acostumbrado al estímulo audiovisual y la realidad no le transmite lo mismo: «Las ventanas ya no son lo que eran desde que el televisor ocupó su lugar. Ahora solo filtran la luz, pero cuando nos asomábamos a ella filtraban la vida» («Mentiras», ALG: 91).

Para el creador no es diferente, como estamos comprobando, pues también ha educado su ojo y su cerebro en el lenguaje audiovisual: «Hoy día son muchos los escritores que aseguran pensar sus obras a partir, no de palabras, sino de imágenes» (Goytisoló, 1995: 19), decía Luis Goytisoló, y añadía que sería inevitable que esa propensión se notara en sus obras. En el siguiente fragmento de la obra millasiana advertimos claramente el efecto de la imagen sintética: «Una vez en la

²⁴³ «Lo que preside en efecto la circulación social actual de objetos, bienes y relaciones, no es ya el valor de uso que podamos asociales ni aún el valor de cambio: sino, y por encima de todo, su valor *estético*, la promesa que contiene de una vida más *intensa*, más *interiormente rica*» (Brea, 2004: 128, cursivas del autor).

calle, quizá porque era de noche, y las luces de las ventanas contribuían a ello, se hizo más intensa la impresión de encontrarme en el interior de una maqueta recién pintada» (TON: 240). Ya lo adelantó Jean Baudrillard: «todo se estetiza: la política se estetiza en el espectáculo, el sexo en la publicidad y el porno, el conjunto de las actividades en lo que se ha dado en llamar la cultura, especie de semiologización mediática y publicitaria que lo invade todo» (1991: 15). Sin embargo hay salida para el creador: si no contribuye cínicamente al *embellecimiento de esa fachada*, como se decía en el anterior fragmento de *Volver a casa*, la liberación y posterior reconquista del sentido podría venir dada por trascender la estética para configurar con la mirada mediatizada el simulacro en la ficción, la *maqueta*, y además ser autoconsciente para experimentar esa *realidad-simulacro*:

El sol se había puesto a nuestra espalda; las personas perdían identidad, transformándose en siluetas. Todo continuaba en movimiento, pero a la vez todo parecía quieto, como si la gente no avanzara a pesar de mover los pies. [...]

De súbito, tuve el sentimiento de que yo era real, como todo cuanto sucedía a mi alrededor en aquel crepúsculo infinito. («Monólogos al lado del estanco», ART: 27)

Tanta y tan prolongada exposición a las también llamadas *tecnologías de la disolución* transforman nuestra visión del mundo. Se pierde el referente real, y en las producciones artísticas, ya lo estamos viendo, se pasa de ver el objeto —lo visual-objetual— a ver la *realidad-simulacro* —lo visual-virtual— (Fajardo Fajardo, 2001: 118)²⁴⁴. Italo Calvino (*vid.* 1989) propuso una mayor *visibilidad* para las

²⁴⁴ El fenómeno se observa en la película *El resplandor* (título original: *The Shining*; dirección: Stanley Kubrick; guion: Stanley Kubrick y Diane Johnson | Novela: Stephen King; año: 1980; nacionalidad: estadounidense) y que se pretende descifrar en el documental *Habitación 237* (título original: *Room 237*; dirección y guion: Rodney Ascher; año: 2012; nacionalidad: estadounidense; en web: <vimeo.com/143734339> [Accedido: 3/03/17]). También reveladoras al respecto son las palabras del propio Kubrick que revela Jack Nicholson, protagonista del film, en el documental *Stanley Kubrick, una vida en imágenes* (título original: *Stanley Kubrick: A Life In Pictures*; dirección: Jan Harlan; año: 2001; nacionalidad: estadounidense; en web: <ok.ru/video/88587176569> [Accedido: 3/03/17]): «Me dijo algo que nunca olvidaré: “En el cine tú no intentas fotografiar la realidad. Intentas fotografiar la fotografía de la realidad”». Antes de Kubrick, el ya mencionado Hitchcock era conocedor de los recursos técnico-visuales del cine expresionista alemán de los años 20, que conoció durante su estancia en Berlín, y de algunos de los elementos que usaban las vanguardias plásticas y arquitectónicas, que fue insertando en sus películas para crear diversos

producciones literarias, aceptando el diálogo con la videotecnia y la imaginación (Yepes, 1996: [s.p.]). Se ha llegado a la *transestética*, el término que sugería Baudrillard en *La transparencia del mal* (1991: 16). Puede que sea lo que pretende decirnos José Luis Molinuevo cuando introduce la idea de *pensamiento en imágenes*²⁴⁵:

A qué llamo pensamiento en imágenes: a tratar de comprender (sin conceptos emocionales, filosofía) este mundo (tiempo, espacio) encontrando, produciendo, mezclando, imágenes, no leyéndolas (semiótica) ni imaginándolas (platonismo), sino experimentándolas (modernidad estética). El pensamiento en imágenes es el mapa de experiencias poliestéticas en un momento dado. Sólo eso.²⁴⁶

La cita hace las veces de poética personal, una especie de principio básico que determina sus disertaciones teóricas en el campo de la imagen y la cibercultura. El *pensamiento en imágenes* es entonces la *experiencia poliestética* que significa la superación de la estética mediatizada —en el sentido de que el sujeto se sabe mediatizado— y del poder del signo escrito, según las palabras de Baudrillard. Y los trasciende, porque es elaboración de un individuo activo —*tratar de comprender* es acción; *tenemos que contribuir*, escribía Millás arriba, *si queremos ser verdaderamente contemporáneos*—, en vez de consumo de un ente pasivo. En «Las fotografías nos leen», prólogo de *Todo son preguntas*, Millás demuestra que no

ambientes y simulacros. «Cada vez son más numerosas las tesis de que los ideales de las vanguardias históricas se cumplen en las vanguardias digitales» (Molinuevo, 2006: 20).

²⁴⁵ En el capítulo 3, para explicar el extrañamiento perceptivo, reseñé la teoría literaria de Víktor Shklovski (*vid.* nota 102). Pues bien, su razonamiento parte de un concepto del lingüista ruso Alexander Potebnia, que sostenía que «el Arte es el pensamiento por medio de imágenes» (Shklovski, 1978: 55). Shklovski disenta: «el cambio de imágenes no constituye la esencia del desarrollo poético» (56), de ahí que distinga la imagen poética de la imagen práctica o prosaica. Las imágenes son invariables, lo que se modifica es el procedimiento de análisis de las mismas. Es en este punto cuando cobra sentido la idea de José Luis Molinuevo que desarrollo en este apartado.

²⁴⁶ El *post* se titula «A qué llamo pensamiento en imágenes», blog *Pensamiento en imágenes*, entrada del 16 de febrero de 2011. En web: <joseluismolinuevo.blogspot.com.es/2011/02/que-llamo-pensamiento-en-imagenes.html> [Accedido: 3/03/17].

es ajeno a esta inclinación de la estética cibercultural. La *comunicación no verbal* da el sentido que no abarca la palabra escrita, por lo que tiende a sustituirla²⁴⁷:

La fotografía se ocupa, en el periódico, de la comunicación no verbal, que a estas alturas ya sabemos que es tan importante como la verbal. Del mismo modo que en la vida subrayamos, matizamos o desmentimos con el gesto lo que expresamos con la boca, en el periódico la foto buena (en el sentido de pertinente) puede transmitir una información que desmienta, matice o subraye lo que afirma la noticia escrita. La foto no es una mera mancha para descansar la vista; es información pura y dura y con el tiempo, como demuestran algunas de las que hay dentro de este libro, se convierten en iconos de una época. (TOD: 13)

Hay fotos que *se convierten en iconos de una época*, y que nos permiten comprender ese tiempo histórico. ¿Nos hemos vuelto *iconoadictos*? Fajardo Fajardo entiende que al menos «habitamos con los espejismos de la iconoadicción» (2001: 187) y que podemos identificarnos con ellos o no, puede que nos ayuden a entender o no. El fotógrafo de prensa puede defender su labor mediática acogiéndose al recurso fáctico: su testimonio gráfico es un hecho, es *verdad*, es realidad en plenitud analógica, ya sea política, social o cultural²⁴⁸. A este argumento se le puede contraponer que lo que ha aportado es simplemente un ideograma, «imagen convencional o símbolo que representa un ser o una idea, pero no palabras o frases fijas que los signifiquen» (DRAE), reproduciendo así el esquema de mediatización cibercultural en símbolos y/o imágenes sintéticas.

²⁴⁷ «Cuando la imagen se incorpora al texto como elemento constitutivo de la creación artística, hablamos ya de una práctica que puede constatararse a lo largo de la historia literaria, y que se convierte en característica definitoria de una determinada estética: así sucede con la literatura emblemática del Siglo de Oro, con los caligramas vanguardistas o con la poesía visual más actual» (Vouillamoz, 2000: 111). La confluencia de poesía e imagen se estudia en Cózar, 1991. En cualquier caso, García Márquez cree que «no es cierto que la imagen» esté desplazando a las palabras, «ni que pueda extinguirlas. Al contrario, está potenciándolas: nunca hubo en el mundo tantas palabras con tanto alcance, autoridad y albedrío como en la inmensa Babel de la vida actual» (1997: [s.p.]).

²⁴⁸ Para Barthes, el contenido que transmite el mensaje fotográfico es «la escena en sí, lo real literal» (1974: 116). Además, la fotografía periodística «no es nunca una fotografía “artística”. Al hacerse pasar por una analogía mecánica de lo real, en cierta medida, su mensaje primario llena por completo su sustancia y no deja lugar para el desarrollo de un mensaje secundario» (117).

Así pues, se revela la contaminación iconográfica de productores y consumidores, porque ambos han desarrollado un espectáculo interior de «imágenes propuestas y sostenidas por el texto» (Borin, 2012: 67). En la cibercultura «el marco de referencia nunca está del todo claro y la diferenciación no es fácil» (Zafra, 2008: 89). Juan José Millás realizó un «Viaje a Japón» precisamente para convertirse en espectador y narrar su experiencia estética desde el lugar de los hechos:

El Tokio de verdad, al menos el Tokio que uno lleva en la cabeza, es el que se manifiesta por la noche, sobre todo en los barrios del centro, donde a estas horas la ciudad hierve como una cazuela de luciérnagas. Parece un amanecer eléctrico, todo él a base de neón y de pantallas gigantes de televisión que cuelgan de los rascacielos y que emiten pura psicodelia a velocidad de dibujo animado. Tú mismo, si logras evitar el ataque de epilepsia propio de este tipo de estímulos eléctricos, te conviertes en un dibujo animado que recorre con asombro las calles que durante el día parecían calles y que ahora han devenido en meros callejones oscuros del alma a los que los parpadeos del neón fulminan espiritualmente como fuegos artificiales procedentes de otro mundo. (VID: 337)

El texto es muy valioso para desglosar el principio teórico de Molinuevo antes expuesto de *pensamiento en imágenes*. Juan José Millás se ha desplazado hasta Tokio para tratar de comprender el *Tokio de verdad*, o el *que uno lleva en la cabeza*, encontrando —neón, pantallas, rascacielos—, produciendo —luciérnagas, amanecer, dibujo animado, fuegos artificiales, figuraciones del propio imaginario millasiano— y mezclando imágenes —calles de la ciudad con *callejones del alma*—, no leyéndolas ni imaginándolas sino experimentándolas —*si logras evitar el ataque de epilepsia*—. ¿*Pensamiento en imágenes*? Sin ninguna duda todos estamos expuestos a la poderosa información audiovisual que desfila en las pantallas. Y Tokio es, en sí misma, pura interfaz contaminante. Quizá nos están programando para *repcionar* —«Dicho de un aparato de radio o de televisión: Recibir las ondas de transmisión» (DRAE)— solo lo que nos llega traducido en un formato de luces e imágenes y con unas serie de características concretas:

La información audiovisual, fugaz, transeúnte, llamativa, superficial, nos hace ver la historia como ficción, distanciándonos de ella mediante el ocultamiento de las causas, engranajes, contextos y desarrollos de esos sucesos que nos presenta de modo tan vívido. (Vargas Llosa, 2012: 220-221)

Ya anunció Lipovetsky que «estamos sobreinformados por crónicas periodísticas y subdesarrollados en materia de inteligencia histórica y social del fenómeno» (2000: 9). La dificultad para conocer los sucesos de la historia real es la que nos desalienta y nos empuja de nuevo a convertirnos en sujetos pasivos, simplemente receptivos, sin tono moral, *iconoadictos*, *multimediatizados*, y vuelta a empezar. Millás demuestra estar al tanto en una entrevista:

Eso supone un cambio cultural del que no somos conscientes, un cambio cultural que llega porque emite un aparato que cada vez es más grande, que emite con mayor calidad y frente al que tú eres un sujeto pasivo. Incluso cuando lees un libro de aventuras, que no te exija un esfuerzo, siempre tienes un grado de actividad, al contrario que la televisión en el que uno se traga todo lo que pongan. (Lugo, 2016: [s.p.])

Por el contrario, la *transestética* que proponía Jean Baudrillard exige la toma de conciencia y la activación perceptiva del individuo para extraer el sentido, lo que Jara Calles llama el «acceso a la vida por las imágenes» (2011: 330)²⁴⁹: «La lluvia vibraba como celofán al atravesar el haz de luz de las farolas, y las ventanas de las casas de enfrente emitían un destello amarillo que parpadeaba sometido a la actividad zoológica de los televisores» (ORD: 234). Este tipo de textos predominantemente visuales son el resultado de las condiciones tecno-mediáticas que se dan en la cibercultura. Cuando se topa con estos productos *transculturales*, el receptor tiene que variar su manera de leerlos e interpretarlos, tratar de

²⁴⁹ Estaríamos entonces en el paradigma de la nueva cultura que Rosa María Rodríguez Magda denomina *transmodernidad*, síntesis de modernidad y posmodernidad, la «descripción de una sociedad globalizada, rizomática, tecnológica, gestada desde el primer mundo, enfrentada a sus otros, a la vez que los penetra y asume», y que además constituye «el esfuerzo por trascender esta clausura envolvente, hiperreal, relativista» (2011: 3).

averiguar qué hay de ellos mismos en el discurso, una mezcla de publicidad, cine y moda reciente en sintonía con el que procesamos a diario y nos configura a todos.

La literatura de las nuevas tecnologías, que gira hacia lo visual, plantea codificar las sensaciones de forma muy diferente a como lo hacía la literatura precedente, mediante un «código simbólico compartido por los miembros de una misma sociedad» (Águila Soto, 2007: 52) y que permite la comunicación entre los hombres: estamos en la «cultura de masas personalizada» (Rodríguez Magda, 2011: 9). Esta nueva literatura «exige por tanto de una recepción estética crítica que lo determine para cada cual, nos exige por fin “pensar” la imagen» (Zafra, 2008: 90). En la actual sociedad, para que se produzca la transmisión de conocimiento debemos adaptarnos mentalmente y *experimentar las imágenes*, según el principio de Molinuevo. Ya que depende de la formación audiovisual del individuo, la nueva experiencia estética conlleva abolir la distinciones en arte «entre lo mayor y lo menor, la alta cultura y la cultura de masas o comercial, el pop y la vanguardia, etc.».

En consecuencia, se establece «un circuito referencial altamente fecundo entre ambas categorías estéticas» (Ferré, 2009: 6), donde no solo se da la unión de elementos culturales —continuidad entre *categorías estéticas*: artes, ciencias y tecnologías— sino además el intercambio entre diversos lenguajes y signos: escrito, oral, visual. En el pastiche, icono genérico de la estética cibercultural y «lenguaje artístico del simulacro» (Jameson, 1995: 52), se produce la injerencia discursiva y semiótica de unas creaciones en otras. La evolución de los sistemas de producción de signos audiovisuales —televisión, radio, prensa, cine, publicidad, videojuegos...— es la causa directa. En la cibercultura, un amplio segmento de la población tiene fácil acceso a las construcciones culturales; es inevitable que, por la variedad de formatos y receptores, los productos se diversifiquen y se produzcan hibridaciones de estilos, géneros y formatos. Sea por las causas que sean, lo que tenemos es una «generación de militantes» educados en una nueva expresividad, «en la política de la imagen y no de la acción» (Klein, 2001: 149), en la *cultura del icono visual*.

El lenguaje naturalizado de los medios

Al hilo de la educación cultural del *ser multimedia*, voy a analizar algunos textos de Millás bajo el prisma de la naturalización del lenguaje de los medios. Es decir, el nivel de asimilación del vocabulario tecnológico y de los referentes audiovisuales que vehiculan su escritura a nivel retórico y simbólico y las innovaciones expresivas que condicionan las historias contadas en la era electrónica.

Vicente Luis Mora, escritor y crítico cultural, plenamente integrado en la literatura de las nuevas tecnologías, escribió en 2008 que «El arte tecnológico es una metáfora de incalculable valor para nuestro tiempo, para ayudar a la descripción del hombre actual, porque es la mejor expresión del modo en que éste ha diluido su vida en un simulacro de existencia» (2008: 62). El *ser multimedia* percibe un *simulacro de existencia* y se busca en el espejo de los múltiples lenguajes artísticos que construyen los creadores, voces plurales que se multiplican, con diferentes orientaciones, recursos y caminos estéticos (Navajas, 2002a: 38). El pastiche de referentes audiovisuales se toma como modo de producción: entendiendo pastiche como «reencauche híbrido y nostálgico por las producciones del pasado» (Fajardo Fajardo, 2001: 180). Es el procedimiento de escritura de la literatura de las nuevas tecnologías, también denominada por Vicente Luis Mora *nueva literatura pangeica*²⁵⁰, «aquella que, entre otros caracteres, reproduce estructural y miméticamente, las formas expresivas de las nuevas tecnologías: Internet, blog, prensa digital, SMS, etc.» (2008: 50). En este tipo de literatura hay integración estructural de la tecnología, «aunque también puedan percibirse trazas de otro tipo de *lenguajes y espacios* como la ciencia, el cine, la imagen o la música» (Calles, 2011: 18, cursivas mías). Ambas dimensiones me interesan: de los contenidos tecno-científicos y audiovisuales —*lenguajes y espacios*, decía Jara Calles— que se filtran en el discurso de Millás me he ocupado en capítulos

²⁵⁰ *Pangeica* viene de Pangea, supercontinente en el que se agrupaban todos los continentes hace 300 millones de años. Escribe Mora: «Pangea representa el actual estado del mundo, indisociadas ya sus vertientes físicas o concretas y las digitales o abstractas, y el arte *pangeico* sería aquel que responde ya plenamente a este *nuevo* [...] estado de cosas» (citado en Calles, 2011: 152).

precedentes; de las innovaciones formales en los mecanismos de escritura lo haré en el presente.

En el capítulo 2 hice un repaso de la aparición de los medios y sus productos como elementos contextuales o referenciales en la obra de Millás. En algunos casos, quizá los menos relevantes, la mención de estos referentes respondía a un uso más bien decorativo: la intención era reproducir el entorno contemporáneo o aproximarse a él. La operación, que Jara Calles tacha de *cosmética* (2011: 323) está naturalizada en la obra de Millás —y en casi todos los textos contemporáneos, en realidad—, en la que el teléfono, la televisión o Internet se integran en la ficción como parte del telón de fondo, puesto que si «en el espacio de lo cotidiano se acepta que todo esté intervenido por la ciencia y la tecnología [...], no deja de ser lógico que ocurra lo mismo en el espacio de la creación» (493).

En otros casos, la presencia de tal o cual medio incentiva la imaginación de Millás, que suele centrar su atención en la experiencia en sí que implica la presencia de ese objeto o medio y en sus usos y consecuencias. Es el método para conocer el mundo, y ya di ejemplos a lo largo del capítulo 1. En este apartado me interesa centrarme en la integración de esos contenidos en el diseño textual, su función como estrategias discursivas. Es probable que si aporte dos ejemplos se entienda mucho mejor lo que intento exponer. El primero es un fragmento de la novela *Tonto, muerto, bastardo e invisible*; el segundo, de *Letra muerta*:

Porque entonces ella misma y todo cuanto la rodeaba eran el negativo de un deseo no alcanzado, un negativo oscuro en el que también uno podía perderse si no estaba atento al verdadero sentido de la vida. (TON: 220)

Me pregunto si el amor no consiste precisamente en una confusión de ese tipo, como si uno estuviera condenado a enamorarse siempre de lo que no posee. [...] Jesús sería la representación invertida de una realidad interna, el negativo destinado a indicar las ausencias más que a mostrar los accidentes. ¿Cómo no querer eso si es mío y sin embargo está fuera de mí? (LET: 92)

Negativo es, según el DRAE, «Dicho de una imagen fotográfica: Reproducida con los claros y oscuros de manera contraria a como se ven en la realidad, o con

sus colores complementarios». La mención al *negativo* fotográfico en ambos extractos es mucho más que un simple elemento referencial, aunque tampoco sirve de pie a ninguna reflexión. La mayor innovación reside en que, sin necesidad de explicar en qué consiste un negativo —porque forma parte del *código simbólico compartido* que indicaba Águila Soto (2007: 52)—, Millás ha incorporado un término —y su significado— desde un medio tecno-artístico, en este caso el fotográfico, para crear un espacio de representación de realidad en el medio escrito. La anexión que se produce es muy sutil, y sirve para simbolizar la dualidad amor-deseo, uno de los ejes en los que Millás se apoya para entender al hombre.

Para el escritor todo lenguaje es aceptado en su poética, todo espacio tecno-científico es susceptible de convertirse en ficción. Lo confirma en una entrevista: «La verdad es que me interesan mucho todos los discursos que aparentemente están alejados de la literatura» (Vispo, 1999: [s.p.]). No iba Millás a desaprovechar la mina de la ciencia y las nuevas tecnologías, «dos perspectivas, dos lenguajes, que han modificado el espacio de las artes tanto como los circuitos sociales y los modos actuales de existencia» (Calles, 2011: 353). *Ciencia y nuevas tecnologías* son dos de los ámbitos culturales y audiovisuales de los que la literatura ha absorbido perspectivas y lenguajes para revalorizar las estrategias discursivas, aunque no los únicos. Un ejemplo de otro ámbito lo encontramos en la música, de donde también se producen apropiaciones:

Al día siguiente Julio amaneció enfermo. La radio-despertador lo liberó de un sueño pegajoso y sofocante con una canción de amor un poco minusválida o deforme, cuyo estribillo había alcanzado un desarrollo excesivo en detrimento de las estrofas, que, irregulares y delgadas, se arrastraban a lo largo de una composición llena de grumos.
(DES: 16)

Palabras como *estribillo*, *estrofas* o *composición* son alusiones de naturaleza musical cuya inclusión tiene un sentido más allá del literal. La enfermedad de Julio, *su sueño pegajoso y sofocante*, es descrita por analogía con la melodía que suena en la radio. Las sensaciones de una parecen trasladarse a las que provoca la otra mediante una regla de *sinestesia*, «unión de dos imágenes o sensaciones

procedentes de diferentes dominios sensoriales» (DRAE). La integración del lenguaje musical en el discurso literario no es únicamente *cosmética*²⁵¹.

La cafetería estaba dotada de un sistema de música ambiental por el que a los postres comenzó a sonar una canción de los Beatles, que Elena fue traduciendo mentalmente. Imagínate dentro de un bote, en un río con árboles de mandarinas y cielos de mermelada. Alguien te llama, contestas lentamente... flores de celofán amarillo y verde asoman sobre tu cabeza... Taxis de papel de periódico que esperan para llevarte aparecen en la orilla... La canción le puso de buen humor y el café le devolvió una suerte de plenitud corporal que ya había olvidado. Pero cuando salió a la calle, y observó a los transeúntes y miró los semáforos y contempló la torpe circulación automovilística, volvió a sentir que se trataba de una realidad condenada a muerte. (ORD: 24)

A diferencia del ejemplo anterior, en este se efectúa un procedimiento creativo que ya no es lingüístico, como en *El desorden de tu nombre*, sino *mimético*. El punto de partida es una referencia popular —una canción de los Beatles—, y sirve para introducirnos, traducción mediante, en el espacio recreado por la letra del tema musical —el simulacro— y abrir así una brecha con la realidad real —una realidad condenada a muerte—. *Lucy in the Sky with Diamonds*, que así se titula la canción de The Beatles, narra una experiencia psicodélica por parte de su compositor, John Lennon. Es bien sabido que incluso las siglas del nombre —LSD— hacen referencia a un famoso ácido de consumo habitual en la década de los 60. En cualquier caso, Millás se vale de la canción como elemento constitutivo de un espacio mimético en la ficción literaria —así como Lennon se valió de las drogas para escribir el texto de su canción—: puro *pensamiento en imágenes*. Elena se introduce en este espacio —árboles de mandarinas, cielos de mermelada, flores de celofán amarillo—, que incluso *le puso de buen humor*, de ahí la consiguiente confusión perceptiva cuando sale a la calle. Tenemos en Elena lo que Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz llama la *conciencia imagenizante* que en nuestros días es:

²⁵¹ Es habitual en la literatura de las nuevas tecnologías usar la música para hilar el entramado discursivo. Así lo expresa el novelista español Ray Loriga en una entrevista en televisión: «Era la idea: coger unas canciones que estaban en la habitación y que esas canciones marcaran la pauta no tanto de los temas pero sí de los ritmos de cada uno de los fragmentos» (Loriga, 2011: [s.p.]).

la conciencia informada, conciencia prisionera, vacía de imágenes de objetos reales, pero llena, a cambio, de imágenes mentales, de recuerdos de imágenes tramoyistas. Conciencia que se alimenta de palabras prestadas, oídas en los media; conciencia que degrada así la comunicación humana y, con ella, el pensar y el ser. Todo se convierte en juego: juego de palabras, juego de imágenes. (2002: [s.p.])

Así es la conciencia del *ser multimedia* que habita las nuevas realidades contemporáneas, a imagen y semejanza de la heterogénea estructura tecnológica del simulacro en el que está inmerso. A la hora de comunicarse, toma *palabras prestadas* de cualquier idioma. «Ya no existe un lenguaje general, sino multiplicidad de discursos. Y ha perdido credibilidad la idea de un discurso, consenso, historia o progreso en singular: en su lugar aparece una pluralidad de ámbitos de discurso y narraciones» (Vásquez Rocca, 2005a: 152)²⁵². El *ser multimedia* pretende ser multilingüe; aun más con Internet, que permite leer páginas escritas con caracteres de diferentes alfabetos. El caso del símbolo arroba es paradigmático y Millás admite que «ha venido a resolver una insuficiencia del lenguaje»:

La arroba es una unidad de medida cuyo símbolo (@) se ha instalado en la jerga informática tras realizar un viaje alucinante a través de los siglos. Quiso el azar que cuando el inventor del correo electrónico buscaba en la parte alta de su teclado un carácter con el que separar el nombre del destinatario del nombre del servidor, eligiera ese hermoso grafismo, que originalmente representaba un ánfora. [...] Cualquier diseñador daría el brazo izquierdo a cambio de que una creación suya, además de resistir el paso del tiempo de ese modo, acabara convirtiéndose en el emblema de las tecnologías del porvenir.

[...] Su uso está tan generalizado que casi podemos afirmar que nuestro alfabeto se ha enriquecido con una nueva y rara vocal que sirve de manera indistinta para el

²⁵² Sigue la misma idea de Lyotard, quien «afirma decididamente la pluralidad absoluta de géneros de discurso radicalmente heterogéneos, negando cualquier forma de unidad entre ellos», y oponiéndose ambos a Habermas, que se decanta «por la unidad y depotenciando la pluralidad». Su postura teórica pretende salvar «algún tipo de unidad básica y universal» (Bermejo, 1998: 274). «Los idiomas se dispersan sueltos de madrina, se mezclan y confunden, disparados hacia el destino ineluctable de un lenguaje global» (García Márquez, 1997: [s.p.]).

masculino y el femenino porque es simultáneamente una o y una a. Mira por dónde, el símbolo de una antiquísima unidad de medida (parece que procede del siglo XVI) ha venido a resolver una insuficiencia del lenguaje, pues el querido amigos utilizado hasta hace poco resulta machista o excluyente y el queridos amigos y queridas amigas resulta fatigoso. («@», 2004f)

En la base del lenguaje tecnológico está el código binario de ceros y unos. Javier Echeverría sitúa el antecedente de este sistema en la Escritura Universal leibniziana, que debía ser «ideográfica, de tal manera que se reproduzca el orden y la conexión de las cosas: Leibniz buscaba una escritura que “pintase los pensamientos”» (Echeverría, 1995: 141). Dicho con otras palabras, Leibniz pretendía construir un esquema de comunicación a base de imágenes y signos que fuera interpretable globalmente²⁵³. El esquema también sería instrumento principal de la creación, capaz de «generar nuevas formas y nuevos fenómenos, inicialmente no percibidos en la Naturaleza, y que sin embargo pasarían a formar parte del orden fenoménico al que llamamos Realidad» (Echeverría, 1995: 142). Son características que confluyen en la cibercultura, en la creación de simulacros por parte de las formas tecnológicas más desarrolladas como el ordenador o Internet, que admiten una pluralidad de «juegos de lenguaje diferentes» y «heterogeneidad de los elementos» (Lyotard, 2014: 10)²⁵⁴: *juego de palabras, juego de imágenes* y juego de números:

El Pin del móvil y el *Puk* del módem, la contraseña de iTunes, el teléfono fijo de mamá, el prefijo de Asturias, la clave de acceso al cajero automático, la matrícula del coche, el número del DNI, la inflación interanual, el producto interior bruto [...], el valor de referencia de la urea, las pulsaciones por minuto, la temperatura del microondas, las horas de insomnio, la línea 5 del metro y el vía crucis de las 12 estaciones, los dígitos de la

²⁵³ Gottfried Wilhelm Leibniz explicó las leyes naturales basándose en la *Mónada*, «substancia simple, que forma parte de los compuestos; simple, es decir, sin partes» (1983: 21).

²⁵⁴ «Cuando Wittgenstein, retomando desde cero el estudio del lenguaje, centra su atención en los efectos de los discursos, nombra los diferentes tipos de enunciados que localiza, y por tanto enumera algunos de los juegos de lenguaje. Significa con este último término que cada una de esas diversas categorías de enunciados debe poder ser determinada por reglas que especifiquen sus propiedades y el uso que de ellas se pueda hacer» (Lyotard, 2014: 27).

hipoteca, el IVA, el IRPF, el Euríbor, el tanto por ciento de descuento, los puntos de la tarjeta de Iberia, la hora de entrada, la numerología china, los honorarios del dentista, los dedos de la mano, los pelos de la cabeza (pocos), los pares de calcetines, la cuenta del supermercado, el cuentakilómetros, el cuentarrevoluciones, el contador del gas, de la luz, las páginas de *Anna Karenina*, los volúmenes de la enciclopedia Espasa, el limitador de velocidad, los metros cuadrados construidos y los hábiles, los cuartos de baño, los puntos de luz, el salario bruto y el líquido, los años de cotización, el tiempo de carencia, la tercera temporada de *Mad Men*, la cuarta de *El ala Oeste de la Casa Blanca*, la quinta de *Los Soprano*, el control del peso, el podómetro, el metrónomo, los litros de agua consumidos [...]. Y la sala 10 del tanatorio, por ejemplo. («Números», ARC: 571)

En este articulo se expone la *conciencia imagenizante*, enajenada por tanto número. Asegura Donald Norman en *La psicología de los objetos cotidianos* que «cuando el número de claves secretas resulta demasiado grande, la memoria falla. Parece existir una conspiración calculada para destruir nuestra cordura mediante una sobrecarga de la memoria» (1990: 86). El hombre actual no puede acceder directamente a su entorno —al menos no a su sentido— ni comunicarse con sus semejantes: los canales por donde circula la información están previamente establecidos. Explica Millás que «el lenguaje cotidiano está absolutamente codificado, de manera que en la vida cotidiana podemos decir que no hay comunicación, hay un simulacro permanente de comunicación» («El revés de la trama», 1989a: 49-50). «Números» demuestra la codificación numérica de la que no podemos escapar y que se superpone «a la mera verificación de hechos desnudos, insertos en lo entendido como mundo de la vida desde presupuestos fenomenológicos» (Higuero, 2009: [s.p.]).

El sujeto contemporáneo tiene dificultades para constatar la realidad empírica: «Cuando se abandona la lectura de un libro a la mitad, algo le ha ocurrido al libro. O al lector. Quizá a ambos. Cuando se abandona la vida a la mitad, algo le ha ocurrido a la vida. O a su *usuario*. Quizá a ambos» («Desconcierto», ARC: 504, cursivas mías). ¿Qué verbo define mejor nuestra relación con la vida? ¿Vivimos la vida o usamos la vida? Por el empleo de la palabra *usuario* intuyo que Millás sabe que la experiencia empírica no es inmediata porque solo se puede entrar en contacto con una construcción, de ahí el *simulacro permanente de comunicación*.

Esta construcción puede ser lingüística —justo lo que es el libro— o numérica —código binario de la informática—. Millás nos trata de *usuarios*, de relación simplemente práctica con la vida, sin verdadero interés, como si fuera Internet o un videojuego, a su vez representaciones, copias de copias.

—¿Conoce usted esa opción de los procesadores de texto que se llama «copiar y pegar»?

—Sí.

—Pues eso es el mundo, un copia y pega permanente. Usted y yo somos el resultado de eso, de un copia y pega. El casco histórico de Quito, un copia y pega de la España de entonces. Este viernes, un copia y pega del viernes anterior. El mundo se reproduce a sí mismo continuamente por el procedimiento del copia y pega. Usted pretende ahora que yo copie y pegue en el Millás de allá la distinción que hace el Millás de acá entre la ficción y la realidad.

—No pretendía eso.

—«No pretendía eso» es también un copia y pega. Aparece en miles o millones de diálogos, «no pretendía eso».

—Lo cierto —arguye la psicoanalista— es que empezamos siendo seres unicelulares y ya ve usted adónde hemos llegado a base de copiar y pegar. Quiero decir que en cada «copia y pega» sucede algo, bien porque el material sufre en el proceso de traslado alguna modificación, bien porque al cambiar de contexto la copia adquiere un significado del que carecía el original. (MUJ: 207)

La cita ofrece una sugestiva reflexión: durante el *proceso de traslado* del copia y pega hay modificaciones o añadidos de sentido. ¿No son idénticas las réplicas? Parece que en este proceso que antes llamé *mimético* de creación de espacios de ficción se ha producido una interferencia. La evolución biológica del hombre que menciona el psicoanalista —*empezamos siendo seres unicelulares*— se ha trasladado a la cadena de copia y pega que le es propia al medio digital. Es el intercambio entre realidad y representación al que se refería Gonzalo Navajas como *dinamismo interactivo* (1996b: 60), que daba pie a que sucedieran acontecimientos físicos en el simulacro. También es condición básica en la *cultura de la simulación*, de donde surge la creación literaria, sus espacios y sus lenguajes. En el siguiente articulo es justo al revés: el mundo de las hormigas remite a la mayor red de virtualidades existente, Internet.

Las hormigas, a primera vista, parecen animales, pero se ha demostrado que son piezas de un complejo sistema tecnológico distribuido en forma de red sobre la tierra. No sabemos al servicio de quién están, pero poseen sobre nosotros una información exhaustiva. [...]

Son capaces de vivir en un bosque tropical o en un apartamento de Nueva York, así que forman sobre la faz del planeta un circuito ininterrumpido capaz de vehicular más información y a mayor velocidad que el sistema informático más sofisticado. Todo ello sin averías de importancia y sin producir desechos dignos de destacar ya que son biodegradables.

[...] cada día somos observados por millones de estos insectos [hormigas] aparentes que se comportan como signos móviles de una caligrafía indescifrable. Cuando notas un hormigueo en la espalda, ten la seguridad de que alguien, desde un lugar remoto, toma notas. («La hormiga», CUE: 124)

Puede que se trate de otra codificación de la realidad propia del simulacro de comunicación. Para Millás, las hormigas son *signos móviles de una caligrafía indescifrable*. Esto es, lenguaje, que no podemos desentrañar pero que esconde un sentido. Es la fórmula paradójica que emplea una vez más para reflexionar sobre la red de redes y el telecontrol, pues *poseen sobre nosotros una información exhaustiva*. En este texto, Internet es a un tiempo nuevo espacio y nuevo lenguaje naturalizado en el diseño de la ficción literaria.

Siguiendo con el repaso de los materiales ajenos que Millás asimila en su obra llegamos al terreno del cine. En *La soledad era esto* se recurre a los géneros cinematográficos para especificar un estado de ánimo en una determinada escena: «Retiró los pies hasta donde le fue posible y contuvo la respiración mientras trataba de determinar si lo que le estaba pasando correspondía a una escena de terror o de risa» (SOL: 26). La intervención narratorial en este caso es más un apunte propio de la ironía posmoderna. No ocurre lo mismo cuando la estética del cine clásico sale al paso para especificar una atmósfera velada o una coloración concreta. Aquí es pertinente: está al servicio de la caracterización de personajes:

La casa entera parecía un espacio en blanco y negro. No había en toda su extensión una sola nota de color. La propia juez, cuando se miraba en el espejo central del armario de

caoba de su dormitorio, se veía a sí misma en blanco y negro. De hecho, siempre vestía ropa blanca, negra o gris. Incluso cuando se contemplaba desnuda o en prendas interiores, comprobaba con asombro que también la carne había adquirido la textura característica de las películas antiguas. (NOM: 173)

En el siguiente texto, «Títulos de créditos», Millás utiliza voces propias de la terminología cinematográfica —*argumento, fotogramas, planos de una secuencia, planificar, banda sonora o títulos de crédito*— para desplegar una analogía: el desarrollo del bebé de la directora de cine Icíar Bollaín de acuerdo a las fases de construcción de su película *Te doy mis ojos*:

Icíar Bollaín acaba de presentar *Te doy mis ojos* en el Festival de Cine de San Sebastián y estaba embarazada de siete meses, de modo que la película y el niño tuvieron desarrollos paralelos. A medida que crecía el argumento de la película, le brotaban los pulmones al bebé; mientras la Bollaín montaba los fotogramas, el corazón de la criatura rompía a latir con la eficacia de las primeras frases en una obra maestra; minutos después de que la directora calculara el número de planos de una secuencia, soñaba con el número de dedos que debía tener el crío. Cada noche, después de planificar el trabajo del día siguiente, Icíar deliraba con el niño, o viceversa. Tal vez imaginaba la banda sonora o los títulos de crédito con los que le gustaría que su hijo viniera a este mundo. Los dos relatos en marcha, el del niño y el de la película, tuvieron que interferirse de algún modo secreto. (TOD: 101)

Frase a frase, el párrafo se va componiendo basándose en los préstamos cinematográficos. Sin modificar el significado específico, Millás aplica los conceptos a la vida humana, logrando realzar el valor literario —los latidos del corazón vistos como fotogramas de la película por lo intermitente y a la vez constante—. «Icíar deliraba con el niño, o viceversa» (TOD: 101), se lee, emulando las sensaciones de experimentar la ficción cinematográfica, la gran ilusión. La integración de ambos lenguajes es completa y ejemplar en «Títulos de créditos».

En otros casos, el préstamo es solo circunstancial, un recurso puntual en su discurso narrativo. Millás suele recrear de forma fragmentada, como las partes que componen el film, de mayor a menor: en secuencias —«De Valencia recuerdo el sol, la playa y algunas secuencias inconexas, como pedazos de película rescatados de

un rollo roto» (SOM: 16)—, en escenas —«Recuerdo aquel lunes como un conjunto de escenas de una película cuyo actor era yo» (MUN: 200)— o en fotogramas —«cada una de las imágenes que se suceden en una película cinematográfica» (DRAE)—. Operan como símbolos de continuidad o discontinuidad de la vida humana, del acontecer del tiempo. Con esta intención se utilizan en otro articulo, donde Millás expresa el efecto de un desmayo o lipotimia: «El descoordinado era yo, claro, que percibía la realidad a saltos, como si le faltaran fotogramas» («Sobredosis de realidad y lipotimias», 1993i). Así sucede en el reportaje «Viaje a Japón», en el que el narrador viaja en tren y mira por la ventanilla de su vagón:

Al otro lado de los cristales discurre sin solución de continuidad un Japón de clase media que vamos horadando, unas veces a la altura de sus azoteas, otras a la de las ventanas del tercer o cuarto piso, lo que nos permite contemplar fugaces escenas domésticas que se suceden como un conjunto de fotogramas que forman parte de la misma película. (VID: 336-337)

Más allá de la característica concreta que consigue atrapar Millás con la apropiación del vocablo *fotograma*, o cualquier otro tomado del cine, muchas de las veces que incorpora a su obra la imaginería cinematográfica lo hace para significar un instante de delirio, de confusión o de ensoñación, lo que puede ser a nivel conceptual o a nivel estético, como ya apunté al hilo del blanco y negro. Lo que no es ningún secreto es la buena consideración en que Millás tiene a la fábula cinematográfica como creadora de fantasías y alimento de nuestras vidas cotidianas, alta estima que podría extrapolarse a toda la ficción²⁵⁵:

¿Es imaginable un mundo sin ficción? Definitivamente, no. [...] Desde que el mundo el mundo, mientras unos amasan el pan que comemos por la mañana, otros urden las historias que devoramos por la noche. Estamos hechos de pan y de novelas. [...] Imaginen

²⁵⁵ Porque «también la técnica es fábula, es saga, mensaje transmitido», apunta Vattimo en *El fin de la modernidad*, obra de 1985. En su opinión, el mito heredado de la modernidad como organización de la sociedad es un entumecimiento metafísico, pues continúa «interpretando la fábula como “verdad”». La era actual «nos llama a vivir una experiencia fabulizada de la realidad, experiencia que es también nuestra única posibilidad de libertad» (Vattimo, 1987: 32).

un mundo sin cine, sin novelas, sin cómics, sin series de televisión, sin culebrones; sólo realidad a palo seco, o sucedáneos de las fábulas como los que nos sirven los políticos. («Pan y cine», 2007g)

En la ficción audiovisual que consumimos se nos representa la sociedad contemporánea. Se puede pensar que gracias a ella conocemos el entorno y encontramos explicaciones, incluso para nosotros mismos. La rutina ha logrado que lo que antes era espectáculo —*cine, series de televisión, culebrones*— se haya transformado poco a poco en «un lenguaje natural, un lenguaje materno, de parentesco, familiar» (Bechelloni, 1996: 56).

Las referencias verbales o visuales a las comedias televisivas, a los personajes del cine, a los eslóganes publicitarios y a los logos de las empresas han llegado a ser el instrumento más eficaz que poseemos para comunicarnos entre las culturas, un *click* fácil e instantáneo. (Klein, 2001: 201)

La ficción audiovisual es el lenguaje definitivo, de alcance mundial, con el que nos comunicamos con el resto de seres *multimediatizados*: son «estructuras de imágenes y de secuencias [que] forman un código de comunicación entre todos» (Lyotard, 1987: 16). Y necesitamos esa ficción, también porque nos da pistas para interpretar el mundo en que estamos: «Cuando en las películas que Julio tenía el hábito de consumir la acción discurría en un tono tan cordial, algo terrible estaba sucediendo en la trastienda, pero aquí no, aquí la vida era amable de verdad» (ORD: 237). «*Volverse film*», asegura Paul Virilio, «parece por tanto ser nuestro destino común» (1996: 43). ¿Qué pasaría si en nuestro estado actual nos privaran de la ficción audiovisual?, se pregunta Millás:

Si la crisis económica hubiera provocado la caída de publicidad de la que hablan los responsables de los medios, debería notarse ya en nuestros cerebros y en nuestros corazones. De hecho, para conocer el estado físico y emocional de un grupo humano, lo primero que conviene es averiguar la cantidad de publicidad en sangre de ese grupo. Si nos arrebataran de golpe el torrente publicitario que fluye en nuestras venas (televisión, periódicos, vallas callejeras, móviles, radio, autobuses, metro, taxis, correo ordinario, boca a boca, Internet, etc.), nos quedaríamos catatónicos. Imaginen una vida sin

Intimísimo, sin Renault, sin Telefónica, sin Fayri, sin atún claro Calvo, sin ron Bacardí, sin el Gordo de la Lotería Primitiva [...]. No es posible, pues, que se haya producido la catástrofe de la que nos informan, a menos que la realidad haya empezado a sustituir, en plan metadona, a las operaciones de propaganda. ¿No son, en cierto modo, los congresos de los partidos actos publicitarios? ¿No son las campañas electorales campañas de publicidad? ¿No ha sido la turné del Papa un anuncio? ¿De qué?, cabría preguntarse. («Funcionamos», 2008c)

De los omnipresentes productos audiovisuales no importa el sentido —es banal o desapareció²⁵⁶—, ni el producto —que gira en torno al vacío, a la no permanencia²⁵⁷—; se valora el envoltorio: *juego de imágenes, juego de palabras*, un pastiche de imágenes sintéticas, sonidos, alfabetos y modas, «lo más parecido que tenemos a un idioma internacional» (Klein, 2001: 18). Es algo así como la lengua de una mente colectiva, o lo que David Crystal llama *ciberhabla*, que «no es equivalente ni al habla ni a la escritura», pero que «muestra propiedades de ambos que ha incorporado por selección y adaptación» (2002: 62). En este fenómeno cibercultural, que de momento solo afecta al intercambio de mensajes virtuales — *netspeak* o «lenguaje en red» y *textspeak* o «lenguaje en SMS»— aunque está en proceso de ampliación, se aprecia que la naturalización del lenguaje de los medios.

Un discurso mediatizado

Tanto es así que los medios irrumpen en el espacio narrativo de la literatura cibercultural para enriquecer el discurso: «El narrador pangeico no distingue límites de influencia, y trabaja indistintamente con esos materiales» (Mora, 2008: 51-52). En el proceso creativo, los contenidos ya no se distribuyen en un solo discurso sino que se produce una dispersión de las formas, un descentramiento

²⁵⁶ «Si algo nos caracteriza como sociedad es la abundancia de signos sin sentido establecido, signos vacíos de relación y experiencia» (Rincón, 2006: 10).

²⁵⁷ Según Lyotard, «este realismo del qué-más-da es el realismo del dinero: a falta de criterios estéticos, sigue siendo posible y útil medir el valor de las obras por la ganancia que se puede sacar de ellas» (1987: 18).

(Calles, 2011: 456): discursos que se interrelacionan con otros discursos²⁵⁸. El fenómeno intermedial acontece, por ejemplo, en *El desorden de tu nombre* con la intrusión de informes televisivos (Caburlon, 2009: 71) y con mayor incidencia en otra novela, *Volver a casa*, donde elementos externos a la voz principal como la televisión y la radio actúan de generadores de la historia (Franke, 1995: 70):

De vez en cuando, bajaba la mirada hacia el televisor, contemplaba el movimiento de las mudas imágenes y repasaba el argumento general de la película para calcular en qué punto de la trama se hallaba en esos instantes. (VOL: 64)

Por la radio volvían a emitir música con argumento. Por la pantalla del televisor pasaban en esos instantes unas imágenes correspondientes a la película *El estrangulador de Boston*. Juan bajó el sonido de la radio y subió el del televisor. [...] A Juan le dio miedo y volvió a bajar el volumen del televisor. Subió el de la radio; ahora cantaban *El gato que está triste y azul*. (VOL: 176-177)

Juan subió el volumen del televisor. Emitían un programa dirigido a las amas de casa. Puso también la radio y buscó una emisora en la que solo daban música. El ruido simultáneo de los dos aparatos consiguió aplacar temporalmente su miedo. (VOL: 200)

En el transcurrir de la acción novelesca de *Volver a casa* la televisión y la radio tienen un papel básico, son herramientas polisémicas para comunicarse con el mundo y a su vez «soporte, diseño y archivo de la experiencia» del autor (Calles, 2011: 358). De esta forma se cuestiona el modelo convencional de novela basado en la exclusividad de la palabra como forma expresiva. En la nueva literatura el sustento es el ciclo entre pantallas: la materia comunicacional pasa con soltura de los medios tecnológicos al imaginario del protagonista, en un *continuum* de

²⁵⁸ En el paradigma estético cibercultural la obra de arte no es un producto individual y terminado sino un rizoma de reediciones, injertos, paráfrasis, referencias y guiños culturales. Ya no se trata de «crear a partir de un material virgen, sino de hallar un modo de inserción en los innumerables flujos de la producción» (Bourriaud, 2004: 13) con la ayuda de las nuevas tecnologías audiovisuales. Esto es, se impone ahora el *bricolage* estético o «colección de residuos» de Lévi-Strauss (1994: 38 y ss.). En otras palabras, «democratización de un simulacro: todos podemos desde ahora ser creadores» (Fajardo Fajardo, 1999: 115).

proyección de *telesonidos* y *teleimágenes* en movimiento que se entremezclan con la verdadera trama, interfiriendo en el mensaje y en su sentido.

Por la televisión pasaban un bloque de anuncios y por la radio emitían un informativo. Al parecer, en Suráfrica, para burlar una ley que prohibía los matrimonios entre razas diferentes, algunos negros habían empezado a registrarse como chinos, mientras que los chinos se registraban como negros y los blancos como chinos o negros, indistintamente. (VOL: 179)

La situación de cambios de cadena y de volumen se repite en diferentes momentos del relato, interrumpiendo el hilo general, pero, paradójicamente, dándole fluidez y agilidad al discurso. En esos instantes, la televisión ya no se refiere a la radio, y viceversa, y se provoca el vaciado de sentido. Es el «juego combinatorio electrónico» del protagonista, que se entrega a la lúdica creación de «montajes propios» (Franke, 1995: 71). Esto se da entre diferentes medios fruto de la nueva percepción humana como red en mosaico (McLuhan, 1969: 376).

En extensión, la escritura que aborda Millás en *Volver a casa* se vuelve claramente «discontinua y fragmentaria», emulando los «formatos audiovisuales» (Calles, 2011: 146). El desarrollo de la narración ya no es lineal, sino que se interponen regularmente estas escenas de origen audiovisual en las que los significantes se liberan de sus significados, pero siempre con una función dentro de la lógica del texto, como es, por ejemplo, «aproximarse a la vida a través de sus constantes», de sus repeticiones rutinarias (778, nota). Así sucede en *Desde la sombra*, la última novela de Millás al cierre de esta tesis doctoral, donde el protagonista, «en sus vagabundeos por internet» da «con multitud de foros sobre muertos y desaparecidos» (DLS: 108), cuyas historias el narrador reproduce interrumpiendo la historia principal:

Un hombre contaba que un día, yendo en el autobús al trabajo, sonó dentro del bolsillo interior de su chaqueta el timbre del teléfono móvil. Cuando fue a cogerlo, sin embargo, el aparato permaneció en silencio. Comoquiera que continuara oyendo el timbre, sacó la billetera, de donde parecía proceder el sonido. Y en efecto, emanaba de una foto de su hija muerta en cuyo segundo plano aparecía un teléfono fijo. Ese era el aparato que sonaba y

que, lógicamente, le resultaba imposible descolgar. ¿Para quién era la llamada?, se preguntaba, ¿para la niña muerta?, ¿para él? ¿Y de quién? ¿Quién llamaba? (DLS: 109)

La nueva literatura ha ganado en sentido metafórico y poético al poder aprovechar lenguajes no puramente textuales como la televisión, el cine, la publicidad, la informática, la ciencia o la música. Se exponen imágenes sintéticas para crear escenas —como en *Volver a casa* o en *Desde la sombra*, aunque no solo en ellas—, o irrumpen formas, texturas y perspectivas provenientes del cine, los videojuegos o los videoclips que dan lugar a una «visión narrativa tecnologizada» (Calles, 2011: 488-489).

Cuando se abrieron las puertas del avión, la policía gritó que saliera el secuestrador con las manos en alto. El muchacho abandonó el aparato con el mando a distancia en la mano derecha, descendió por las escaleras y cuando estaba a un metro de los geos, a punto de que éstos se abalanzaran sobre él, apretó un botón y cambió de canal. («El secuestro aéreo», OBJ: 119)

El escritor se ve abocado a adoptar la *lengua del mundo*, en palabras de Alessandro Baricco (2008: 90), a alinearse con su lógica y sus principios, en cuya base están «la digitalización y la automatización de los procesos semióticos» (Echeverría, 1999: 117). El resultado es una escritura con unos rasgos de estilo específicos —algunos de las cuales ya se han comentado en el presente capítulo—: «formada por un *léxico*, por una determinada idea de *ritmo*, por una colección de *secuencias* emotivas estándar, por algunos *tabúes*, por una idea concreta de *velocidad*, por una geografía de *caracteres*» (Baricco, 2008: 90, cursivas mías).

A lo largo de los años, Millás ha ido afinando cada vez más su lenguaje en el ejercicio de construcción de un espacio narrativo propio. Las características de la *escritura mediatizada* que exponía Baricco pueden servir de base para definir el estilo cibercultural que indudablemente se percibe en la obra más reciente de Millás y no tanto en las primeras producciones. Escribe Millás lo siguiente a finales de los años 80, cuando ya había editado cinco novelas y un volumen de cuentos:

La literatura, la escritura, permite romper esos circuitos impresos por los que circula el lenguaje y por consiguiente permite establecer una comunicación real y no un simulacro que es lo que habitualmente se produce en la vida cotidiana y por consiguiente permite también alumbrar nuevas ideas, alumbrar nuevos saberes. («Charla de Juan José Millás», 1989b: 50)

Consideraba el escritor que la ficción literaria lograba escapar del simulacro, y por lo tanto servía para alcanzar la autenticidad, la verdad de la experiencia vital. Este es un fragmento de *Cerberos son las sombras*, su primera novela:

Querido padre: hoy renunciaría a todo lo que he escrito si estos papeles no fueran el único refugio de mi identidad. No tengo dónde ir ni qué hacer. No sé quién soy hasta que leo esta espiral, que palabra a palabra me vomita y completa mis rasgos línea a línea. (CER: 152)

Durante toda la obra se advierte el nuevo planteamiento de la novelística de transición, en la que se ponen de relieve los «problemas de relación entre la trama y el texto, o cómo realizar la representación del mundo que se proponen» (Lozano Mijares, 2007: 203). Esta representación parte de un tratamiento formal clásico con añadidos psicológicos y autobiográficos. La memoria, la fantasía y la reflexión personal y sobre la propia escritura pasan a un primer plano para efectuar una ficción de realidad²⁵⁹. Predomina el monólogo interior²⁶⁰, casi siempre indirecto, la

²⁵⁹ En esta idea literaria confluyen escritores anteriores a Millás —Carmen Martín Gaité o Miguel Delibes— y los de su misma edad —José María Guelbenzu, Lourdes Ortiz o José María Vaz de Soto—, quienes «utilizan la memoria, la autobiografía y la ironía como elaboración intelectual» (Martínez Latre, 1987a: 5). *Cerberos son las sombras*, de 1975, y *Letra muerta*, de 1984, que M^a Pilar Martínez Latre califica de «diario rememorativo» (4), son algunos ejemplos del corpus millasiano. Isolina Ballesteros examina la función terapéutica del diario en *La soledad era esto* (vid. 1994).

²⁶⁰ «Presentación sin intermediarios de los contenidos de la conciencia» (149). «La aparición de esta técnica podría verse como un reflejo de las preocupaciones de la psicología y epistemología del momento: el descubrimiento de los móviles ocultos del comportamiento humano y, en general, la exploración de las zonas más profundas de la conciencia (S. Freud, H. Bergson, etcétera)» (Garrido Domínguez, 2008: 284). Para un estudio pormenorizado del monólogo interior en la narrativa española vid. Burunat, 1980.

frase es larga y tortuosa por momentos, llena de rodeos reflexivos e imágenes interiores, lo que da pie a un ritmo moroso por descriptivo²⁶¹.

Pasados los años, y no es casual que sus colaboraciones en la prensa empiecen en 1990, la prosa millasiana cambia. Quizá siente que se han devaluado las palabras así que se embarca en un nuevo proyecto estilístico: comienza a aceptar en sus ficciones nuevos registros discursivos, imágenes sintéticas y diferentes correspondencias ciberculturales. Al mermar el peso de la tradición escritural, su lenguaje se vuelve «contenido y conciso, nada ornamental, que agudiza el contraste entre fondo y forma elevando exponencialmente la materia narrativa» (Cuadrat Hernández, 2009: 72). Cobra relevancia la ironía, ya se ha mencionado, como también el humor, la burla, la ambigüedad y las paradojas de pensamiento. La eficacia gana en consideración por encima de la belleza:

La maquinaria de los relojes no es bella porque el relojero lo haya pretendido. Su belleza es un efecto secundario de su eficacia. [...] Se lo digo a mis alumnos de escritura creativa: si vuestra escritura es económica y eficaz, será necesariamente bella. La belleza, en cualquiera de los ámbitos en los que nos movamos, es siempre un «daño colateral». («Economía y eficacia», 2014a)

Millás manifiesta envidiar la escritura de un amigo de infancia, en cuyo cuaderno de espías «todas las anotaciones eran claras, sintéticas, sin opiniones. No escribía jamás un “creo” ni un “me parece” ni un “quizá”» (MUN: 45). En su concepción de la literatura se impone el deseo de una *escritura seca*, pura descripción de hechos, lo que no significa vacuidad de contenido: «ésa es mi búsqueda: la sencillez compleja, la complejidad sencilla» (Ruiz Mantilla, 2006: 36). En este punto, Millás entronca con la idea de *levedad* que exaltara Italo Calvino en *Seis propuestas para el próximo milenio* (vid. 1989) para contrarrestar el peso de las instituciones sociales. *Grosso modo*, Calvino proponía un cambio en la exploración del mundo, que, en literatura, suponía un *estilo* de escritura más bien abstracto pero principalmente narrativo, una *textura verbal* con aspiraciones de

²⁶¹ Un repaso de las estrategias discursivas en las primeras novelas de Millás es Contadini, 2013.

ingravidez y la inclusión de *imágenes* con ligereza visual, que en la estética cibercultural han venido a ser sintéticas (Yepes, 1996: [s.p.]). Vemos cómo estas ideas se corresponden con la *sencillez compleja* millasiana y con los apuntes de Baricco sobre la *lengua del mundo*.

Si hablamos de la *rapidez* calviniana, más coincidencias. La escritura de Millás, y se aprecia claramente en sus escritos breves, basa su configuración formal en un estilo elíptico y un ritmo ágil, fluido, que se acerca al periodístico —no es casual el nombre *articuento*—. Para Calvino es la respuesta a la era de la velocidad y las telecomunicaciones. Con esto se consigue no desviar la atención del contenido, que es lo fundamental en la escritura de Millás, ahorrar tiempo para la reflexión que se plantea o para la contemplación estética. Es decir, se adoptan los métodos de las nuevas tecnologías audiovisuales pero se obtienen los resultados opuestos (Yepes, 1996: [s.p.])²⁶².

Hay que tener en cuenta que el individuo *multimediatizado* parte de una actividad mental fragmentada por la sobreexposición constante a estímulos y códigos que le alejan del sentido. Ha habido una mutación perceptiva en el procesamiento de las creaciones —se dispersa la atención del individuo y su recepción está intervenida por la imagen— (Calles, 2011: 583-584), por lo que las nuevas formas de producción del discurso literario se han tenido que adaptar a la sensibilidad contemporánea, recuperando su carácter orgánico en torno a una serie de características ya esbozadas —exactitud, visibilidad, levedad y rapidez— y con la inclusión de materiales de diferente origen.

En cualquier caso, el fenómeno de mediatización existe pero no es generalizado. Todavía hay numerosos escritores que, por edad o por convicciones, producen sus textos manteniendo una estética tradicional sin arraigo cibercultural. La clave, que sí se observa en la obra de Millás, es la naturalización de la tecnología y los *media* hasta el punto de que varía la relación con el entorno y sus contextos y con la propia expresión literaria (Calles, 2011: 145). En este punto sí hablaríamos

²⁶² Los *media* han generalizado el *estilo auditivo* de la obra «con su fluidez y su visualización». «La sencillez irá adueñándose del texto, porque al ser irreversible el proceso, cualquier texto de sintaxis complicada carecerá de eficacia». «La frase será corta, con abundancia de verbos, estilo directo, sin vocablos abstractos o ideas complicadas» (Díez Borque, 1971: 56).

de escritura mediatizada, pues Millás aprovecha la estética cibercultural para integrarla al discurso literario. Un ejemplo muy claro es la reciente novela *Desde la sombra*, donde el monólogo del protagonista, Damián Lobo, toma la forma de una «entrevista imaginaria» que «se retransmitía por televisión para todo el mundo, con traducción simultánea en aquellos países donde no se hablaba español» (DLS: 11-12). Millás solventa así el problema del monólogo clásico, «que está muy desgastado y además es muy pesado», alega el propio escritor (Díaz de Quijano, 2016: [s.p.]). El recurso funciona también para dar «una idea del mundo en el que vive este hombre, un mundo en el que hay una cultura dominante de la televisión donde lo más importante es la fama» (Mulas, 2016: [s.p.]). Y es que, «en la fantasía de Lobo», la entrevista «se llevaba a cabo en directo, con público en el estudio, y gozaba de una audiencia incalculable» (DLS: 12). Las premisas son dramatismo, ritmo ágil y asuntos frívolos, con la consiguiente preocupación por «lo que dirían por la mañana las críticas de televisión de los periódicos de todo el mundo» (20).

—Si mi padre estuviera viendo este programa de moriría de vergüenza —dijo.

—¿Y eso? —preguntó O’Kane.

—Detesta la televisión basura. Él solo ve Canal+, al que está abonado desde sus orígenes.

—¿Y consideraría que esto que hacemos usted y yo es televisión basura?

—Seguramente sí, por los asuntos de los que hablamos y por la ligereza con la que lo hacemos. (18-19)

Lo curioso es que la idea primigenia ya se encuentra en *Visión del ahogado*, de 1977, en la figura del Ratón, el portero del edificio en cuyo sótano se acaba refugiando Luis el Vitaminas, buscado por la policía. Imaginando cómo sería su testimonio del heroico acto de descubrir y retener al maleante, se deja llevar por el delirio: «Yo había entrado, como siempre, a comprobar la presión de las calderas y a mantener el fuego, cuando me pareció oír un ruido en tal rincón (¿de qué periódico es usted?). Ya me había dado cuenta de que alguien había andado por ahí...» (VIS: 214-215). Aquí, en vez de con la televisión, el personaje fantasea con la presencia de la prensa periódica, pero sigue latente el concepto de popularidad.

Otra muestra de mediatización ya comentada en el capítulo 2 es la visión discontinua de la realidad, derivada de la *cibepercepción*: discontinuidad que de igual forma interrumpe las novelas con escenas de cariz audiovisual, lo que ya se ha comentado, que dispone la estructura de libros recopilatorios de textos o que fragmenta la gramática y la sintaxis millasiana (Calles, 2011: 611).

Todo se puede hacer, mas no todo está permitido. Lo prohibido circula por debajo y se lo comen las ratas de albañal; lo permitido circula por arriba y se lo comen los ministros. Entre lo permitido y lo prohibido (es decir, entre lo perhibido y lo prometido) hay una distancia variable. A veces, la distancia se diluye, como el veneno en el café (o como el caneno en el vefé), y se convierten en la misma cosa. (DES: 157)

No es de extrañar, pues el núcleo temático de *El desorden de tu nombre* es «la fragmentación del yo en la cultura urbana avanzada» (Navajas, 1996b: 143). En la época actual, la red elimina las nociones de distancia, lo que induce relaciones inéditas entre lo central y lo fronterizo, que tienden a confundirse. Pero también varían las nociones de espacio y tiempo, como se explicó en el capítulo 3. El *ser multimedia* vive en un permanente *estado virtual* en cuanto a la percepción de la realidad y lo inestable del simulacro (Rodríguez, 2001: 114), por eso tiende a comprender mejor en el espacio discursivo las «colaboraciones, copias, reciclajes, de lo ya disponible» (Calles, 2011: 801): «Las explosiones de ella se sucedieron en la hondura del pasillo con el eco de la televisión transformado en un fenómeno atmosférico, y, sus gritos, en un estruendo como de tempestad» (TON: 15). El discurso se vuelve un todo orgánico y sincrético que está en sintonía con la calidad o intensidad del mencionado estado del sujeto. Algunos de los síntomas son: cambios de tamaño, violentos repliegues de la realidad —«Atravesaron la ciudad a bordo de la moto como si se movieran por el interior de una perspectiva fantástica» (LAU: 60)—, desórdenes y paradojas temporales —«Fue todo muy agotador y muy ligero, muy lento y muy rápido» («El día que operaron a mamá», ELL: 168)— o desdoblamientos.

El sujeto que me hablaba se descompuso al menos en dos partes, aunque ignoro que tal análisis fue llevado a cabo con la complicidad de mi imaginación o, por el contrario, se

trataba de un hecho extramental y ajeno a la manipulación de mi entendimiento. Lo cierto es que la voz, que hasta entonces le había pertenecido de manera inequívoca, comenzó a parecer un añadido extraño a la primera concepción de aquel cuerpo. Se trataba de una voz artificial o sintética cuyo verdadero emisor no era José, sino algo o alguien que desde lejos dominara su voluntad, aunque a veces no consiguiera sincronizar perfectamente los gestos del sujeto parlante con el tema desarrollado por la voz. (LET: 48-49)

Todos estos aspectos estructurales o formas de expresión son esenciales para la definición del discurso audiovisual. He dejado conscientemente fuera de esta tesis otras narrativas hipertextuales, donde el soporte mismo es el discurso, y cuyas características de dinamismo, interactividad y multilinealidad²⁶³ no encuentran cabida, a día de hoy, en la producción de Juan José Millás.

Procedimientos cinematográficos

Es complicado precisar las similitudes entre las técnicas literarias y las cinematográficas, pues no siempre se dan de modo explícito y consciente. Descubrir en las primeras determinados procedimientos de origen fílmico ha pasado a convertirse en el fundamento de una parte de la crítica literaria, que en ocasiones ha abusado de establecer «analogías-metáforas» y «homologías de estructura» cuando no existe una base seria y científica para ello (*vid.* Eco, 1970: 194-200). El cine, por el problema del llamado *mimetismo de la imagen*, tiende a incluirse en el debate de lo visual y lo verbal que la cibercultura ha introducido en los estudios literarios de los últimos tiempos (Peña-Ardid, 1999: 45-47) y que ya he expuesto en páginas precedentes. Bien es verdad que en sus inicios, el cine usó como «modelo o patrón para contar historias» la expresión literaria de la novela

²⁶³ Además, «sólo en aquellos casos que se utiliza el hipertexto para romper con la linealidad discursiva podríamos asegurar que estamos ante una forma novedosa de creación literaria. Por el contrario, en aquellos casos, por mucha colectividad que haya, que no se dé ese salto en la ruptura de la linealidad me temo que tan sólo estamos ante un mero cambio de soporte en la forma de transmisión» (Gómez Trueba, 2002: [s.p.]). Para un repaso histórico del hipertexto y su relación con la literatura *vid.* Moreno Hernández, 1998.

del siglo XIX (Gimferrer, 2000: 13). También el propio Millás ha participado en la controversia; ¿son cinematográficas sus novelas como los teóricos han dicho?:

Mis novelas engañan mucho en ese aspecto. Cuando las lees tienes la impresión de que el guión está prácticamente hecho. Pero se trata de una sensación falsa, porque hay mucha acción interior mental que es difícil expresar en imágenes. (Vázquez Fernández, 2007: [s.p.])

La acción interior mental, que se corresponde con los procesos psicológicos de los personajes, es un material que a la hora de transponer a guion de cine encubre no pocas dificultades. Las novelas donde predomina una acción exterior, narrable y/o descriptible, y que sugieran ideas *visuales* o *plásticas*, por nombrarlas de alguna manera, se adaptan mejor al discurso icónico del cine. A grandes rasgos, hago esta división preliminar: acción interior mental frente a acción exterior física. Por ejemplo, y según Rita de Maeseneer, es «característica del género policial la abundancia de pretéritos perfectos simples que subrayan el énfasis en la sucesión de las acciones, procedimiento cinematográfico frecuente en Millás» (1997: 65). Pero ¿por qué la crítica observa cualidades cinematográficas en la narrativa millasiana si el propio escritor las desmiente? A intentar responder esta cuestión voy a dedicar el presente apartado.

El cine es una de las primeras fuentes para la formación del orbe imaginario de los escritores contemporáneos, y de Millás en particular. Numerosos escritores e intelectuales han reconocido desde hace años la influencia del séptimo arte en sus mundos creativos, tal vez como modeladores del mismo. Manuel Pacheco habla de que «las películas me transportaban a un mundo distinto y el juego de las imágenes en la sábana de los sueños me atraía; quizás esa atracción fue la que me descubrió poeta». También Guillermo Cabrera Infante, ilustre cinéfilo:

Me había convertido en el perfecto espectador de cine: aquel para quien el cine sueña sus sueños, el que se coloca frente a la pantalla y concibe el espectáculo cinematográfico no como algo separado [...]; ya entonces dejé que alguien soñara por mí; ahí comenzó mi vida como espectador; [...] yo aprendí a leer en el cine, sabía leer una película antes de saber

leer un libro. He sido un espectador de cine durante más de medio siglo. (Utrera, 2001: [s.p.])

El cine es un espectáculo de sueños por el que un niño se puede sentir fascinado, no hay duda. Según Millás, «las películas no se terminan nunca. Uno las continúa por su cuenta cuando abandona el cine [...]. Estamos hechos por el cine. Nuestras vidas no son más que la continuación de todas aquellas películas que vimos» («*Los pájaros*», 1995d). El propio escritor reconoce en una entrevista para *El Mundo* una infancia de tardes de sesión continua: «es indudable que ahí aprendimos unas primeras estructuras narrativas, que combinábamos con lo que leíamos» (1996)²⁶⁴. Pese a este primer acercamiento al modo de contar historias del cine, Millás niega haber profundizado en su técnica narrativa:

Cuando leo una novela y me gusta lo que ha hecho el autor, me pregunto cómo lo ha hecho, la vuelvo a leer y le miro las costuras. Pero en el cine no hago esto, no soy consciente del plano y del contraplano. Solo de muy mayor y en ocasiones muy raras empecé a pensar en estas cosas. Me pasa con Hitchcock, que es un maestro del punto de vista, o con Orson Welles, que en *Ciudadano Kane* utiliza posiciones tan aberrantes que es casi imposible que no te agarre la ansiedad. En el cine soy más ingenuo que ante una novela. En una novela me pregunto cómo se habrá hecho, en el cine no. (Fraguas, 2015: [s.p.])

En el capítulo 2 apunté que ciertos motivos, temas y referentes simbólicos fueron escogidos como vía para el autobiografismo. El escritor se apoyaba en ellos para crear convenciones, «estereotipos, comportamientos e incluso modalidades del habla» que tejían un código común que le acercaba al lector (Peña-Ardid, 1999: 98-100). Hasta aquí hablaba de influencia, en el marco de una clara voluntad intertextual del escritor al contar sus historias²⁶⁵. Pero conviene que me pare a analizar en este capítulo 7 cómo y con qué frecuencia se integran en la estructura

²⁶⁴ «Autor conoce actor», *El Mundo. Magazine*. En web: <goo.gl/EkTXL2> [Accedido: 3/03/17]

²⁶⁵ José-Carlos Mainer cree que el bigote postizo que usa Jesús, protagonista de *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, se asocia «estrechamente a la iconología del cine mudo» (2005: 306).

de las obras los procedimientos cinematográficos y qué funciones desempeñan²⁶⁶. Ahora se trata de resaltar las similitudes entre el lenguaje del cine y la escritura de Millás, lo que a su vez se produce en otros escritores de la misma o cercana generación²⁶⁷. Sin forzar las equivalencias, pues no dejan de ser discursos o lenguajes diferentes²⁶⁸, ni la atribución de originalidad, pues resulta imposible establecer el origen de según qué construcciones que pudieron pasar de la literatura al cine y de nuevo a la literatura (Peña-Ardid, 1999: 153).

Según Luis Goytisolo, una parte de la narrativa española contemporánea reaccionó al exitoso relato cinematográfico produciendo una literatura análoga al cine. Esto es, rasgos propios del cine pasaron a formar parte de la textualidad literaria. Goytisolo citaba como ejemplos la *visualidad de las descripciones* —lo que, como he desarrollado en páginas precedentes, se da por influencia no solo del cine—, los *diálogos enunciativos y coloquiales* —que son casi guiones—, el predominio de la tercera persona para metaforizar el *punto de vista* de la cámara y la *secuencialidad* de la estructura narrativa (1995: 25). De esta forma, «el cine

²⁶⁶ En el año 1968, Manuel Alvar publicó un artículo en el que escudriñaba la técnica cinematográfica en la novela de su tiempo: «Para mí en dos puntos fundamentales hay que buscar esta influencia del cine sobre la literatura: en cuanto a la forma de dar vida a los argumentos y en cuanto al desarrollo material de esas concepciones» (1971: 299). El escritor granadino Francisco Ayala, en cambio, había escrito en un ensayo de 1929 que a cine y literatura «solo los unen circunstancias adjetivas», cada cual con sus «correspondientes intenciones estéticas» (1996: 90).

²⁶⁷ Gonzalo Navajas considera característico de la estética posmoderna la ruptura de la jerarquía de géneros: «Con la igualación e intercambiabilidad de las figuras literarias y las cinematográficas, Muñoz Molina lleva a las últimas consecuencias el *foregrounding* de lo visual» (1996b: 129). Con ello se amplían las posibilidades y las opciones formales de la palabra escrita, operación que también realizará Manuel Vázquez Montalbán, «que utilizará el cine como un elemento fundamental generador de códigos culturales en sus narraciones por medio de la intertextualidad y el collage», a diferencia de otros escritores de su generación, quienes seguirán viendo «el cine como una proyección de sus narrativas» (Izquierdo, 1999: 7). No será el caso de Juan Marsé, «sin duda el novelista español en el que aparece de un modo más constante la influencia de lo cinematográfico (como técnica del discurso) y de lo fílmico (como textualidad o, mejor, como intertextualidad», y que «se declara abiertamente seducido por el cine norteamericano» (Peña-Ardid, 1991: 172).

²⁶⁸ La diferencia entre lenguaje narrativo y fílmico es que «la novela nos dice “sucede esto y aquello, etc.”, mientras que el film nos sitúa ante una sucesión de “esto + esto + esto, etc.”, una sucesión de *representaciones de un presente*, jerarquizables sólo en la fase de montaje» (Eco, 1970: 197, cursivas del autor). En otras palabras, el primero es un lenguaje sucesivo; el segundo, en el terreno visual, es simultáneo, «ya que puede mostrar de una sola vez en el encuadre aspectos de una realidad única» (Gimferrer, 2000: 74).

parece haber rizado el rizo: no remite a la literatura a través de la narración, sino que hace redescubrir la lectura. La imagen reinventa las palabras, hace leer de nuevo» (Gimferrer, 2000: 23).

Existe la posibilidad de escribir las *descripciones* de atmósferas y paisajes sin complacencia, con formas gramaticales impersonales²⁶⁹, en un recurso retórico-narrativo que remeda en cierto modo al plano cinematográfico, cuyo guion es muy parco y aséptico en las descripciones: «el cine no puede *describir* en el sentido estricto de la palabra, es decir, detener la acción. Sólo puede “dejar que sea visto”» (Chatman, 1990: 114). Pero, como avisaba Mario Vargas Llosa en una entrevista a Rosa Montero en 1976, «hay unas diferencias increíbles entre contar una historia con palabras y hacerlo con imágenes» (Utrera, 2001: [s.p.]). Hay que considerar, decía el escritor peruano, el gran *poder de síntesis* de la imagen: «en la pantalla de cine todas las cosas hablan por sí solas, y poseen una fuerza y una presencia visual», decía Valle-Inclán (Morris, 1993: 55). En la literatura no hay imagen propiamente dicha, sino imágenes mentales producidas por la narración verbal (Chatman, 1990: 110): *vocabulario visual*, lo denominaba E. H. Gombrich²⁷⁰, que potencia la profundidad y la expresividad del escritor (Morris, 1993: 173).

Las composiciones de ambientes y de tipos pueden ser compactas y expositivas; simple enumeración de rasgos concretos, al estilo del guion de cine y del modo *travelling*²⁷¹: «Fija su atención en un punto de la pared, a su izquierda, y arrastra luego la mirada desde las fotos hasta el suelo deteniéndose con placer en las zonas aquellas de los archivadores en donde el deterioro del esmalte produce figuras con sentido» (VIS: 111). O pueden ser más extensas, morosas y con

²⁶⁹ «En este caso el discurso se aproxima a la desnudez y precisión de la descripción técnico-funcional» (Garrido Domínguez, 2008: 235).

²⁷⁰ Ernst Hans Gombrich es un historiador austro-británico de arte. La idea tiene que ver con la captación mediante palabras —adjetivos, verbos, sustantivos— de las constantes invariables de lo que se pretenda describir que sirvan como indicadores de reconocimiento. Esta esquematización generará la impresión de realidad. El recurso proviene del arte pictórico: «El artista que desea representar una cosa real (o imaginada) no empieza abriendo los ojos y mirando, sino tomando colores y formas y construyendo la imagen requerida» (Gombrich, 1982: 334).

²⁷¹ En cine, el *travelling* o travelín es el «desplazamiento de la cámara montada sobre ruedas para acercarla al objeto, alejarla de él o seguirlo en sus movimientos» (DRAE).

intromisiones *visuales*, como si se adoptara la óptica del objetivo cinematográfico y los primeros planos²⁷²:

Ella se acercó a la cama y colocó la mano sobre su rostro, mientras yo me aproximaba con disimulo a un espejo en el que podía verme de frente y de perfil. A mi edad, sentaba mucho mejor el blanco y negro. No digo que me pareciera a Richard Widmark, pero el rictus de amargura que se me había ido formando en los labios desde los cuarenta tenía ahora una calidad moral. [...] Entonces me asomé a la ventaba y vi la calle también en blanco y negro. Traté de imaginarme ese mismo paisaje con un poco de lluvia y me estremecí, porque era el Madrid a dos colores en el que siempre había soñado vivir. («Era ella», CUE: 52-53)

En cambio, los procesos de interiorización se narran de forma inversa en el cine y la literatura. Mientras que en el cine los recuerdos, pensamientos o ensoñaciones se valen de todo un conjunto de herramientas visuales para diseñar una atmósfera particular —color, iluminación, textura, montaje, encuadres...— en la redacción literaria es justo al revés, pues el escritor abandona el aparataje visual de medios externos y se centra en la palabra subjetiva e íntima, en el adjetivo, la sensación y el momento presente más que en la acción: «Ahora permanecían con los cuerpos boca arriba, observando la columna de humo del cigarrillo del médico, que ascendía en dirección al azogue y parecía penetrarlo, como un hilo sutil que mantuviera unidos los dos mundos» (NOM: 16).

²⁷² «¿Estamos ante una influencia del cine, que nos obligaría a pensar en los filmes morosos — pienso en el Ingmar Bergamn de *El silencio* o el Antonioni de *La noche*— [...]?» (2005: 168), se pregunta Mainer a raíz de las descripciones de *Visión del ahogado* en las que Julia inspecciona su cuerpo ante el espejo del cuarto de baño y otros ejemplos de lo que él denomina *mirada microscópica y enajenada*: «Jorge se detiene un instante para tomar aliento, y continúa enseguida la fría exploración, que ahora le conduce a lugares donde el tejido se torna cavernoso y húmedo a causa de una continua y palpitante secreción; ve pliegues laberínticos y únicos cuyo recorrido sería la delicia de cualquier hombre sensato, pero él lo observa todo y todo lo contempla como si se dispusiera a escribir un tratado de teratología, como si aquello que ahora palpa, besa y mira, no fueran sino malformaciones de un cuerpo que no es perfecto y puro porque no es liso, cerrado y frío, de acuerdo con un canon de perfección que tiene su origen en el miedo a la vida» (VIS: 45).

También perceptible en las novelas de Millás es el modelo enunciativo del *diálogo* cinematográfico para dar forma a unas conversaciones de tipo realista, en las que se efectúa casi un registro de escenas cotidianas.

—Por cierto, hablando de Julia, ¿sabes que nos separamos?

—¿Eh?

—Que nos separamos, Julia y yo.

—Ya. No lo sabía.

—Aún no lo sabe nadie.

—...

—¿Qué te parece?

—Nada, qué me va a parecer. (VIS: 59)

—¿Qué pasa? —dijo Luz bajando la ventanilla.

—Que si vas hacia arriba, hacia Alfonso XIII.

—Sí.

—¿Y me puedes llevar?

—Sube. (DOS: 11)

Es discutible si este procedimiento coloquial ha sido tomado en exclusiva del cine o además por influencia del llamado *Nuevo Periodismo*²⁷³. En cualquier caso, la novela de 2002 *Dos mujeres en Praga* destaca por un uso abundante de diálogos de frase breve y continuo intercambio entre personajes sin apenas intervención del narrador para comentar, matizar o describir. La historia se construye mediante conversaciones, a la manera cinematográfica. Luis Goytisolo advertía grandes diferencias entre los diálogos de las novelas escritas antes y después del cine sonoro (1995: 24), lo que da una medida del influjo de un lenguaje sobre el otro.

²⁷³ Tendencia periodística sobre la que teorizó Tom Wolfe en los años 60 (Cfr. Wolfe, 1994). Pretendía que la novela se leyera como un reportaje periodístico y viceversa. Con el uso de técnicas literarias en el periodismo se buscaba en el lector una reacción intelectual y también emotiva. El propio Millás aclara su postura al respecto en una entrevista: «La primera obligación de un reportaje es ser un cuento. Tiene mucho que ver con la literatura. La diferencia es que los materiales te vienen dados de fuera y no te los puedes inventar. Pero el modo en que esos materiales se articulan narrativamente es igual que en un relato» (Riestra, 2001: 23).

La *desaparición* del narrador de la escena y el refugio en la tercera persona ocasiona un *punto de vista* de mera observación, metáfora de la cámara de cine. La realidad de la escena llega al lector a través de la mirada transparente del cinematógrafo, una nueva forma de exponer la anécdota «condicionada por la técnica de la presencialidad del cine y la televisión más puros, que solamente nos transmiten el margen de acción que se ve —sin explicaciones— y cuyos protagonistas *son* sólo lo que hacen» (Díez Borque, 1971: 64). La persona gramatical elegida para narrar la historia provoca una sensación de distancia o cercanía. Así describe Millás la elección del punto de vista para *La soledad era esto*:

La novela empieza en tercera persona, narrada por una voz distante que va acercándose a Elena Rincón, la protagonista, a medida que la peripecia progresa. Termina en primera persona, una vez que Elena decide tomar las riendas de su vida; es decir, una vez que decide narrarse a sí misma. («El síndrome de Antón», 1996c: 16)

La reflexión demuestra que Millás ha sido educado en la mirada y en el lenguaje de la cámara (Crespo, 1969: 20). La tercera persona del singular es considerada *una voz distante*, realista y casi documental, como un historial clínico («El síndrome de Antón», 1996c: 16); la primera, narración del personaje mismo, es íntima y sugerente. Antes comenté la omnipresencia de la subjetividad y lo biográfico en *Cerberos son las sombras*, de 1975, narrada en primera persona — como también *Letra muerta*, de 1984—, mientras que en la narrativa posterior «el distanciamiento es absoluto» (Masoliver Ródenas, 2009: 62). Millás empieza a practicar un tipo de narración en tercera persona —aunque nunca de mera observación²⁷⁴—, y se afana en diseñar un escenario teatral sobre el Madrid que él conoce, donde sitúa sus caracteres, a menudo vaciados de identidad, disueltos en el

²⁷⁴ «Millás adopta la posición de un narrador ultraomnisciente pero, cuando le interesa, desciende a la introspección y controla con cuidado el monólogo interior de sus criaturas» (Mainer, 2005: 166): «Aún no había decidido en qué debía consistir su huida [...] De ahí la reflexión del Vitaminas al llegar casi a Virgen del Sagrario: Las pocas veces que he tenido la sensación de ser dueño de mí, de determinar el acontecer de mis necesidades, o de distribuir las exigencias de mi casualidad, coincidieron siempre con el desarrollo de alguna actividad delictiva» (VIS: 48). Sobre la limitación de la autoridad del narrador en *Letra muerta*, vid. Baah, 1993.

contexto de la ficción (Calles, 2011: 440). Ya vimos que en *Visión del ahogado*, de 1977, el entorno degradado y hostil condicionaba la configuración narrativa:

Con las manos apoyadas en la reja metálica que rodea el amplio complejo deportivo, husmea el aire, registra la interrupción momentánea de la lluvia, gira la cabeza a izquierda y derecha comprobando con la barbilla la humedad de sus hombros: intenta protegerse a cualquier precio de las acometidas de la realidad. (VIS: 51)

Estoy de acuerdo en conceder que Millás se irá acercando al llamado *conductismo* o modo cinematográfico de narración «en el que el narrador no expresa pensamientos sino solo actuaciones» (Redondo Goicoechea, 1995: 38): una labor «cercana a la cinematográfica y policiaca», que «intensifica la fusión de la acción y el escenario». En esos tramos la pluma de Millás «actúa como una cámara concreta y temporal con el objetivo atento al momento y el espacio concretos»²⁷⁵ para construir los hechos que el lector deberá imaginar (Alonso, 2003: 82).

A la derecha de Jesús Villar, tras la mesa portátil sobre la que está la máquina de escribir, hay un armario metálico de dos puertas parecido a las taquillas de los cuarteles o a los roperos que se utilizan en los vestuarios de algunos centros deportivos. El comisario ha encendido una lámpara colocada en el extremo de un brazo flexible que hay sobre la mesa, a su derecha. También está encendido el tubo del techo cuya luz, blanca y pegajosa, alcanza —con cierta calidad de niebla— cada rincón del despacho. El resultado de la combinación de estas dos luces, a las que se suma la claridad escasa, aunque determinante, que atraviesa la ventana, es un ambiente espeso dispuesto a condensarse sobre la superficie parda de la mesa o en las teclas de la máquina de escribir, o en el humo de un cigarro que el comisario acaba de encender. Jesús Villar modifica ligeramente su postura y se desabrocha el abrigo. (VIS: 83)

²⁷⁵ «Influencia clara de la estructura del cine ha sido el cambio de “tiempo” en la novela. El narrador cronológico está desapareciendo de la novela moderna, porque para el cine no hay nada más que un tiempo posible: el presente de indicativo que coincide con el movimiento de los actores, de la cámara, de la misma proyección de la película» (Díez Borque, 1971: 63). Esta técnica de *tiempo condensado* o *reducido* se aprecia en la novela de 1968 *El mercurio*, de José María Guelbenzu.

Pero a pesar de este extracto de *Visión del ahogado* y de otros ejemplos que podría encontrar, la forma narrativa de Millás casi nunca abandona del todo la visión interna de los personajes²⁷⁶, su voz nunca acaba de desaparecer, lo que se aprecia con claridad en múltiples pasajes de sus novelas primerizas. Es decir, el narrador no suele ser del todo neutral, aunque se multipliquen descripciones como la del ejemplo anterior o diálogos sin su presencia, cual magnetófono que los hubiera grabado. El objetivismo ha sido la técnica preferida por una parte de la literatura americana de principios del siglo xx, de donde quizás haya aprendido el cine. Así pues, como decía párrafos atrás, no es fácil atribuir la originalidad de una técnica a uno u otro campo artístico²⁷⁷.

En el *punto de vista* o establecimiento de una posición desde donde se narra es donde se distingue mejor la influencia del cine sobre la literatura. Escribe Mainer a propósito de *Visión del ahogado* que «en un mundo que ha conocido la cinematografía, ya no hay mirar inocente y que no se resuelva en términos de encuadre» (2005: 168).

La ternura se le instala de nuevo en un punto que él localiza en la parte posterior de los ojos, justo en el lugar donde supone que ha de estar colocado el mecanismo que se encarga de proyectar imágenes sobre la pantalla de la realidad. (Influido probablemente por la experiencia del cine, piensa que los ojos, más que recibirlos, emiten los espectros que se ordenan en el espacio). (VIS: 196)

²⁷⁶ Es más, Martha Isabel Miranda cree que «el concepto erróneo, por parte de Julio [protagonista de *El desorden de tu nombre*], de ver la novela como instrumento o medio para transcribir su historia personal es el que moldea el lenguaje del personaje. El lenguaje de Julio tiene ese carácter transparente del cine en su función de “medium”. Sus reflexiones acerca de la vida, de su realidad y de las relaciones humanas están siempre regidas por esa novela que anhela escribir y en ella se transcribe lo que hace y lo que siente» (1994: 526).

²⁷⁷ «También la técnica periodística se ha hecho patente en la escritura literaria narrativa. [...] Así ocurre con el objetivismo, la introducción del argot y el uso de la cláusula breve que cimentan, junto a la focalización externa, el “descarnado estilo” de Hammett» (Vallés Calatrava, 2008: 23). Se refiere a Dashiell Hammett, escritor estadounidense de novela negra, género que Millás cultivó en *Papel mojado*, de 1983, en su vertiente policiaca-detectivesca (vid. Kunz, 1998). También recurren al policiaco otros autores de la generación de Millás y de la inmediatamente anterior: Juan Marsé, Manuel Vázquez Montalbán, Lourdes Ortiz o Eduardo Mendoza (Martínez Latre, 1987a: 6).

Carmen Peña-Ardid reconoce que en la «tendencia a precisar el punto de vista óptico desde el que se describen los objetos, así como la variación en las posiciones espaciales de los personajes», es donde se observa la herencia, en un sentido amplio, que el cine ha transmitido a la narrativa contemporánea (1999: 126): «A medida que avanzaba por el tendal, yo veía aproximarse la ventana de la casa de enfrente a través de sus ojos con un efecto semejante al de la cámara subjetiva en el cine» (LOQ: 160). Así como el director de cine tiene la intermediación de la cámara «entre él y lo que graba», el escritor «escribe desde fuera de la realidad, ajeno a ella y extrañándose», explica Millás (Lugo, 2016: [s.p.]). Posición externa, entre sombras, que se simboliza habitualmente en la imaginación millasiana con el armario —«El objetivo de la cámara fotográfica funciona a veces como el ojo de la cerradura» («Naturaleza muerta», OJO: 83)—. Insiste Millás en que el punto de vista es sobre todo «un espacio moral» («Atmósferas», ALG: 264) que elige el autor pero que compromete al narrador, en cuanto a la verosimilitud y credibilidad del relato²⁷⁸. La elección del emplazamiento «depende de las cosas que están fuera de nuestro dominio». Por eso, es mejor observar la realidad «desde el lugar que menos sufrimiento nos produzca» («Punto de vista», ALG: 258).

El relato de la realidad, como el relato novelesco, está contado siempre desde algún sitio, desde un narrador que, entre otras cosas, aporta el punto de vista moral. Cabría preguntarse, al leer los periódicos, al escuchar la radio, quién es el narrador de todos estos desastres. Desde luego no son los kurdos, ni los polacos, ni los africanos, ni los albaneses: ellos solo son el material narrativo. El narrador está al otro lado, presionado por el editor, por los lectores, por las necesidades de la industria, de todas las industrias. («Piedad», ALG: 314)

El lugar desde el que se mira tiene que ver aquí con una actitud ideológica al valorar los hechos: *ya no hay mirar inocente*, decía Mainer. Pero la metáfora funciona, porque la posición ocular incide en la mostración de los acontecimientos

²⁷⁸ También para el pensador búlgaro Tzvetan Todorov «toda visión implica una valoración ética y estética de los acontecimientos y que pueden encontrarse discordancias al respecto entre el sujeto de la visión y el lector» (Garrido Domínguez, 2008: 133)

de un modo que va más allá del contenido de la imagen (Peña-Ardid, 1999: 143-144) puesto que le proporciona el *alma* a la peripecia que se pretende contar («Almodóvar, el desconocido», VID: 175).

Llevamos siglos intentando hallar un punto de vista original desde el que observar la realidad. La literatura y el cine nacen seguramente de esa aspiración. ¿Dónde pongo la cámara?, se pregunta el director de cine en cada escena. La cámara se ha puesto ya en todas partes, a veces con resultados estremecedores, pero desde ninguna posición hemos logrado ver la «atmósfera» mental que daría respuesta a todas las preguntas. («Destrozos», 2003d)

La *perspectiva* es tanto el «panorama que desde un punto determinado se presenta a la vista del espectador» como el «punto de vista desde el cual se considera o se analiza un asunto» (DRAE). Así, no parece errado ver semejanzas entre conceptos y establecer que el punto de vista perceptivo de los personajes sirve para configurar el espacio narrativo, aunque haya críticos que aseguren que no siempre en las novelas es un «elemento distintivo definidor» (Castro García & Montejo Gurruchaga, 1990: 69). No obstante, para el Millás escritor es un asunto de preocupación constante:

En el otro lado [...] alguien mea en idéntica posición a la mía. Me acerco un poco y distingo al Millás de allá.

—¿Qué haces ahí? —le digo.

—¿Que qué hago? He encontrado el sitio desde el que se deben observar las cosas si decides dedicarte a contarlas —dice él—. He dado con el emplazamiento de cámara definitivo, con el punto de vista absoluto. (MUJ: 226)

Da la impresión de que en buena parte de la narrativa de Millás al narrador le urge localizar geográficamente su historia y recordar que el personaje de ficción no puede salirse de su entorno narrativo, espacio visual del encuadre:

Jorge sabe muy bien que hay factores ambientales (la niña, que aún no ha advertido el estado de su madre; los vecinos, que podrían oírlo todo a través de los frágiles tabiques: el teléfono, su trabajo, su familia y el propio Jorge [...]), cuya función consiste en inhibir

de raíz o en reprimir a tiempo las tentativas de enajenación u olvido. La influencia de estos factores se desprecia a veces en el cine, pero la vida dura más que una proyección. (VIS: 185-186)

A las ya comentadas líneas descriptivas del narrador —que he dejado fuera en el extracto anterior— se incorporan aquí numerosas alusiones a lo que Jorge ve y a lo que está fuera de su campo visual y solo oye, percibe o intuye (Peña-Ardid, 1999: 205-206). Son factores cuya influencia, según Millás, *se desprecia a veces en el cine* y que sin embargo entran de lleno en sus preocupaciones narrativas. Millás gusta de mostrar la orientación en el espacio de narrador y personajes y de justificar la misma posibilidad de ver:

Me puse a escribir un cuento sobre una mujer que vive sola y desnuda [...]. En esto, la mujer se da cuenta de que estoy escribiendo sobre ella y me llama mirón desde la página.

—No soy un mirón —le digo—, soy un escritor que está contando tu historia. (468)

Yo lo veo todo porque soy el escritor de la escena, o sea, que no me queda más remedio. De hecho, le digo que me perdone, que no es que sea un mirón, sino que tengo que escribir lo que veo, o ver lo que escribo, ahora no caigo.

[...] Mujeres solas que se mueven por la casa, del cuarto de baño a la cocina y de la cocina al salón, abandonadas a sí mismas, ignorantes de que este escritor las está viendo por el ojo de la cerradura, o de la escritura, que es también una forma de ojo. («Así son mis días», ARC: 469)

Otro aspecto sobre el que la crítica ha discutido largamente es si la *estructura secuenciada* de la ficción ha sido influenciada por el cine. Según Gonzalo Navajas, la nueva novela resultante de la cibercultura ya no puede ser lineal ni presentar la historia directamente (1996b: 57). La fragmentación es uno de los signos estéticos de la posmodernidad, como he comentado en varias ocasiones, por lo que es inevitable que la tendencia se refleje en el texto, que admite cortes y desorden a nivel estructural y sentidos contradictorios y desrealización a nivel interno, a diferencia de las narrativas anteriores²⁷⁹. Como es natural, Millás

²⁷⁹ Lauro Zavala considera que los paradigmas estéticos —clásico, moderno y posmoderno— son coincidentes en cine y literatura. Son rasgos comunes de las narraciones clásicas el inicio

expresa la fragmentación y el caos de la sociedad actual, pero sus novelas no son nunca fragmentarias ni caóticas (Masoliver Ródenas, 2009: 61). Por ejemplo, Fabián Gutiérrez se afana en el estudio de *Visión del ahogado*, y concluye delimitando tres subtiempos: el presente, que se desarrolla en 30 capítulos; el pasado primero, en 5; y el pasado segundo, en 6. Son cuarenta y un capítulos los que dividen el discurso novelesco y tres niveles temporales los que se insertan en la historia (1992: 119-122) para dar lugar a diferentes desplazamientos temporales o itinerarios espaciales, continuo fluir de personajes, sueños y evocaciones, reflexiones, diálogos y monólogos que proporcionan una mayor complejidad textual (Masoliver Ródenas, 2009: 61). La manera que encuentra Millás para integrar todo ese conjunto de fragmentos es mediante secuencias casi cinematográficas, fácilmente asimilables por el lector en los años 70 y 80 (Gutiérrez, 1992: 126-127).

En este punto es necesario aclarar que la palabra *secuencia* se usa en cine con diferente valor que en literatura. Los acontecimientos que suceden en un mismo sitio se denominan *escenas*, tanto en cine como en los textos literarios, novela o teatro. En cine, a varias escenas encadenadas temporalmente se las llama *secuencias*, pero en literatura, al menos en la tradicional, este corte del argumento se corresponde con el elemento *capítulo*. El cine ha usado el *fundido en negro* para simbolizar el cambio de secuencia; la literatura, la separación en la página de los capítulos (Crespo, 1969: 19).

Cuando Millás hablaba de lo *cinematográfica* que era *Visión del ahogado*, de 1977, lo hacía en base al concepto de *secuencia* tomado del cine. Independientemente de la división en capítulos, la cuestión es construir el texto novelesco escena por escena, diseñando los cuadros —planos de cine— como una unidad dramática, donde se permite a los personajes proceder con libertad, y evitando en la medida de lo posible la narración en tercera persona. *Dos mujeres en*

catafórico, el tiempo secuencial, el narrador omnisciente y el final anafórico; en la moderna, el inicio es anafórico, el tiempo espacializado, el narrador múltiple y el final catafórico, que «se extiende más allá del final hasta el punto de la relectura». Por último, las estrategias posmodernas son «hibridación genérica, intertextualidad irónica, simulacros de intriga de predestinación y de epifanía resolutive, y diversas formas de polisemia y ambigüedad semántica» (2010: [s.p.]).

Praga, de 2002, es ya una novela así diseñada, un modo de producción que permite captar el actual ritmo de vida y estar en sintonía con la nueva sensibilidad multimedia. Está dividida en capítulos sin numerar, con la única separación de un espacio en blanco. El primer capítulo se divide en dos escenas: la primera sucede en el despacho de Álvaro Abril en los Talleres Literarios, cuando Luz Acaso acude para que el escritor le escriba la novela de su vida; la segunda, en la calle, en el coche de Luz, donde se produce el encuentro con la chica tuerta, María José. El capítulo segundo ya empieza en la casa de Luz de la calle María Moliner, y así progresivamente, escena a escena²⁸⁰.

Esto no implica un dominio del cine sobre la novela, sino, como estamos viendo, la asimilación en la macroestructura literaria de la manera que tiene el cine de engarzar espacios próximos y escenas: «exactamente del mismo modo que la novela organiza la realidad verbal, el cine organiza la realidad visual» (Gimferrer, 2000: 55). Carmen Peña-Ardid es reticente a admitir el influjo del cine según esta coincidencia de códigos narrativos, ya que en su opinión «las imágenes cinéticas y la cadena de signos discretos de la lengua ya comparten algunos rasgos “sensibles” comunes: la temporalidad y la secuencialidad» (1999: 129). Reconoce la existencia de novelas basadas en una sucesión de fragmentos heterogéneos sin relación temporal ni gramatical —pueden estar próximos pero no necesariamente asimilarse entre sí— que llama *estructuras yuxtapuestas*, pero no ve razones suficientes para interpretar esta constante de estilo como una respuesta al cine (1999: 196), sino más bien como el resultado de que toda producción textual está

²⁸⁰ *Visión del ahogado*, muy anterior, no es tan estricta en esa división: no siempre un cambio de capítulo coincide con un cambio de escena/secuencia. Así acaba el capítulo 5: «Jorge vuelve la cabeza y la mira tristemente mientras ella se acerca, rodea el sofá y se sienta a su lado» (VIS: 41); y así empieza el 6: «—Dame un cigarro —dice. —Dame un beso —le responde Jorge» (43). La escena sigue siendo la misma, en el salón de la casa de Julia. Millás se está sirviendo de «la técnica del folletín o folletón», de manera que cada capítulo acaba «en tensión, es decir, ha de haber un “nudo” al final de cada capítulo, para mantener la atención» (Díez Borque, 1971: 65). El mismo Millás escribe en la «Introducción a la novela policíaca» sobre la novela por entregas, que obliga «a los escritores a utilizar determinadas técnicas que detengan la narración en el momento más interesante» (1981a: 16).

determinada por lo histórico (Kristeva, 1974: 119)²⁸¹. No es necesario alargar el debate sino volver a las palabras de Millás, quien describe el proceso de creación de *Desde la sombra*:

Durante todo este tiempo he ido aceptando y desechando imágenes. Escribir se parece mucho a montar vídeo y cuando me puse a escribir esta historia esa labor de edición ya la tenía empezada. No tenía una línea argumental clara, pero sí la atmósfera y muchos datos de los personajes. (Díaz de Quijano, 2016: [s.p.])

El montaje es la característica básica que hizo realidad el lenguaje icónico de imágenes en movimiento en el que se fundamenta el cine (Quesada, 1986: 9) y que dio lugar a la duración, al «devenir de lo filmado» (Aumont, 1996: 90). Lo que Millás está contando es cómo desarrolló la acción de su novela a través de una concatenación de imágenes —atmósferas, entornos, personajes— que tuvo que ir interrelacionando a posteriori, como en la fase de postproducción del cine (Deleuze, 2015: 22). Millás ha aplicado una estrategia de composición escena por escena, como escribí antes, muy ligada al cine. No es difícil distinguir la misma operación en autores anteriores como Borges²⁸², Calvino, Vargas Llosa²⁸³ o

²⁸¹ Gianfranco Selgas de Silvi sí incluye al cine entre los productos de los que se ha valido la ficción literaria contemporánea, junto a la televisión o Internet, «para desarrollar una temática imbricada en la yuxtaposición compleja de realidad y ficción» (2014a: [s.p.]). Centra sus estudios en el escritor neoyorquino Mark Z. Danielewski, cuya novela *La casa de hojas* (*House of Leaves*, 2000) «se constituye —o comprende; en el caso de Danielewski estas dos palabras vienen a ser casi sinónimos— si se la lee como simulacro audiovisual, como una traslación del film de cine al texto literario» (Selgas de Silvi, 2014b: [s.p.]).

²⁸² Vid. Vouillamoz (2000) para cifrar los inicios de la literatura hipermedia interactiva; y Sassón-Henry (2007) para el estudio de la obra de Borges como antecedente de la hipermedia y la virtualidad: «Hypermedia is a system that fosters the association of ideas through a linking process that imitates the way our mind works» (Sassón-Henry, 2007: 10). «The print medium is, for Borges, containment, and the challenge is to exceed it through language. Print is containment because its spacial orientation does not allow for the representation of multiple words. [...] Borges does not need postprint, but his texts resemble the postprint cultura before its arrival» (32).

²⁸³ Así habla Rafael Utrera sobre la novela de Mario Vargas Llosa *Pantaleón y las visitadoras*, que fue adaptada al cine por el propio autor: «Antes de ser novela, el escritor lo concibió como guión cinematográfico; dificultades censoras y económicas impidieron filmarlo en su momento; Vargas Llosa, la vio convertida en libro popular, primero, y en película finalmente. / Se trata por tanto de un modelo de obra que se gesta en función del medio para el que se destina; determinadas partes

Torrente Ballester, para quien «sí influyeron ciertos teorizantes del montaje, que nos enseñaron aspectos e incluso trucos de la composición novelesca» (Utrera, 2001: [s.p.]), como tampoco en los artistas ciberculturales de la actualidad que Nicolas Bourriaud denomina *postproductores* o *postprosumidores* —productores y consumidores a la vez—²⁸⁴.

Sin dejar de escuchar a Emérita [...] «edita» mentalmente la escena de la entrada como un montador de cine edita una película. Selecciona unas escenas y desprecia otras, y luego vuelve a tomar algunas de las que ha despreciado o a destomar algunas de las que hapreciado, todo ello al servicio de construir un relato en el que Julia, la joven, no encaja en el papel de hija. (MUJ: 95)

Llegados a este punto, ¿qué se consigue al absorber las técnicas del montaje audiovisual, en el que se pueden alternar las diversas posibilidades del plano: general, primer plano...? Responde Jara Calles: el descentramiento y dislocación de la historia, el enriquecimiento de las coordenadas espacio-temporales y la dinamización del discurso narrativo (2011: 440). O, dicho de forma poética por el mismo Millás: «Intuí que montar consistía, sobre todo, en distribuir las cantidades de oxígeno adecuadas a lo largo del cuerpo del relato» («Almodóvar, el desconocido», VID: 175).

La sociedad actual desprende un mensaje cambiante que es cada vez más difícil de captar para los escritores si se usan contextos y asociaciones habituales. Las técnicas del montaje cinematográfico permitieron a los directores de principios de siglo XX sorprender a los espectadores con giros y saltos argumentales insospechados, muchas veces caprichosos. Pero estos montajes lúdicos condicionaron intensamente las mentes creativas de los algunos escritores,

de la novela, especialmente de la primera, están escritas “visualmente” y fragmentadas en orden de planos o secuencias; es perfectamente rastreable la potencia formal cinematográfica que el relato contiene. El mismo autor reconoce que esta influencia técnica del cine —sobre todo en lo que a montaje se refiere— está presente en el conjunto de su obra y en especial en *Conversaciones en la catedral*» (Utrera, 2001: [s.p.]).

²⁸⁴ Bourriaud los llama también *semionautas*, pues navegan en un mar de «signos y de significaciones» (2004: 13) y se instalan en «una isla de edición alternativa que perturba las formas sociales» (91).

entonces espectadores, quienes aprendieron «a esperar lo inesperado, a aceptar como normal lo sobrenatural o lo imposible» (Morris, 1993: 71). De vuelta a la literatura, el relato se disloca: aparecen las *estructuras yuxtapuestas* o los *juegos combinatorios electrónicos* que ya se han comentado en este capítulo y en el 5, cuando analicé el *tiempo artificial* del simulacro.

En cuanto a la dimensión espacio-temporal, es evidente que el montaje del cine genera un discurso visual que puede separarse del tiempo presente y de la localización única, permitiendo desajustes temporales e historias que discurren en paralelo en diferentes lugares. Pero la literatura clásica ya conocía estas técnicas, por lo que no parece adecuado otorgarle el mérito de su invención al cine²⁸⁵. De igual manera sucede con la elipsis, «omisión, en la secuencia del discurso narrativo, de segmentos de la historia que se narra» (DRAE). De la narrativa pasó al cine y de nuevo a la literatura como producto del montaje posterior a la filmación.

Ninguna concepción arquitectónica ha logrado prescindir por completo de los pasillos. Y eso que en general están mal vistos por ser lugares de tránsito [...]. En el cine [...] la gente aparece en el cuarto de estar, en la cocina, en el dormitorio, pero no es común verlos ir de una habitación a otra, como si moverse constituyera una pérdida de tiempo inexplicable. («El pasillo», CYP: 441)

En cualquier caso, para Millás, la elipsis es un privilegio de la ficción que no existe en la vida real, pues se trata de una «figura de aceleración»: «consiste en el silenciamiento de cierto material diegético de la historia, que no pasa al relato» (Garrido Domínguez, 2008: 179). Gracias a él, el lector-espectador se ahorra el «penoso trámite» de contemplar al personaje durante las transiciones: «lo que viene a demostrar esta fórmula narrativa es que movimientos esenciales hay pocos, muy pocos, a lo largo de la semana, incluso a lo largo de la vida» («El cine y

²⁸⁵ Aún hay otro caso, cuando se hacen coincidir *tiempo de la narración*, *tiempo narrado* y *tiempo de la lectura*: «esto se experimentó en el cine y después en la novela» (Díez Borque, 1971: 64). «Esto no significa que la novela (aparte de su valor artístico) sea una falsa novela o un film abortado: constituye un determinado tipo de novela, posible solamente en una cultura provocada por el cine, y que ha alcanzado su especial calidad narrativa precisamente aceptando homologías de estructura con el film» (Eco, 1970: 198).

la vida», 2000: 281). Con el paso de los años, el material elidido ha ido haciéndose cada vez mayor: los cortes son más radicales hoy porque el público tiene mayor competencia para reconstruir o sustituir toda la información que se considera obvia (Chatman, 1990: 88-89). Ello desemboca en un sistema narrativo de rápidas secuencias por supresión o condensación de situaciones, diálogos, personajes o descripciones, «porque si no el público se aburre», opinaba Vicente Huidobro (Morris, 1993: 162).

La hermana pequeña había introducido la mano en la bolsa y ya extraía el cadáver del perrito estallando en el interior del cuarto de baño un fragor silencioso que al alcanzar cierto nivel liberó un grito que atravesó primero la cabeza de Vicente Holgado y luego recorrió el pasillo para salir fuera, a la calle, y recorrer las galaxias hasta rebotar en los límites del universo y regresar al cuarto de baño en cuestión de décimas de segundo. Con la eficacia de la cámara lenta, aparecieron en la puerta, al cabo de una modesta eternidad, Teresa y su madre, que contemplaron incrédulas al perro, cuya apariencia era la de un cuero cabelludo recién arrancado, un trofeo inverso, en fin, que la hermana pequeña mantenía en alto con una mano mientras se mordía la otra con desesperación sin dejar de acusar a Vicente Holgado con la mirada. (NOM: 155-156)

El mensaje se acorta o se acelera, se sugiere más que se explicita, en la búsqueda de los *movimientos esenciales*, como escribía Millás, lo cual afecta al estilo del discurso visual tanto como al lingüístico. ¿Cómo reflejar el paralelismo? Según Antonio Crespo, «un trozo de película a base de planos muy breves, muy rápidos, sería la réplica cinematográfica a un texto de frases muy cortas, muy acuciantes». Y al contrario, para textos descriptivos y morosos se usaría una mecánica de «planos largos, sostenidos, y suaves recorridos de cámara sobre los hombres y las cosas» (1969: 18). Creo justificado este paralelismo, repito, que no influencia. No obstante, en el extracto anterior de *No mires debajo de la cama*, el efecto dinamizador se produce a través de un estilo discursivo de frase larga, que, mediante comas, acelera la lectura a la vez que condensa el tiempo narrativo.

Aún hay un elemento del discurso cinematográfico por el que siente Millás curiosidad, a pesar de que no lo aplique a su discurso literario. En el modo de producción del cine se separan los «dos canales de información cotemporales. El

visual y el auditivo» (Chatman, 1990: 170), pues el segundo se incorpora al primero, pudiendo haber interferencias o añadidos estéticos —música, ruidos, efectos de sonido o doblaje de los actores a otros idiomas, entre otros—, que también «pueden ocurrir independientemente (banda sonora con la pantalla negra o una imagen en completo silencio), o pueden combinarse de diversas maneras»²⁸⁶. Millás aprovecha para jugar con la banda de sonido de las películas de cine y metaforizar su incompreensión con respecto a la realidad:

Entre esa realidad y lo que nos cuentan sobre ella hay una falta de sintonía atroz, como cuando en el cine la banda sonora va por detrás de la imagen. Peor aún: basta encender la tele, abrir el periódico o intercambiar unas palabras con el taxista, para advertir que vivimos dentro de una película a la que un técnico de sonido loco ha acoplado la banda sonora de otra. La verdad es que el técnico no está loco, recibe órdenes de sujetos que, al ser incapaces de hacer bien su trabajo, aplican a los hechos palabras que no son. («Versión original», 2010b)

La crítica se dirige hacia los medios de comunicación de masas —la televisión, el periódico...—, que fabrican un discurso desacorde con la realidad. Millás reclama una concordancia narrativa en la recreación de la realidad por parte de los medios y nos lo hace entender mediante deconstrucciones del discurso cinematográfico: «Casi mejor que nos comunicáramos con subtítulos ilegibles, como si perteneciéramos a una película asiática en versión original» («Versión original», 2010b). Aunque en la mayoría de los casos el concepto audiovisual aparece para significar un momento de confusión o un breve ataque de multimediatización:

²⁸⁶ Ya expliqué que quedan fuera de la presente tesis las narrativas hipertextuales y multimediales que sí admitirían discursos audiovisuales pero que Millás aún no se ha lanzado a practicar. Sí ha practicado, no obstante, la realización de entrevistas-documentales para Canal Plus. El programa se llamó *Conversaciones secretas* y se emitió en 2011: «En mi generación es raro quien no ha querido ser director de cine, porque nosotros nos hemos pasado la vida metidos en sesiones continuas. Y de repente me dieron la oportunidad de ponerme delante de la cámara y dirigirla desde allí. ¿Cómo digo que no? Estas cosas que hago para C+ son superagradables porque es hacer cine para una TV, además en la que lo que te piden es que seas raro. C+ no mira la audiencia. Tienes que hacer rarezas y eso se me da bien» (Calle, 2012: [s.p.]).

Aquello le pareció el colmo de la sofisticación. El agua era azul, o quizá verde, y las voces de la gente, aunque estaban muy bien conseguidas, parecían el producto de un doblaje: el grito de algunos jóvenes se oía después de que hubieran cerrado la boca. La banda sonora, pensó, no está bien sincronizada. («Laura se corta el pelo», ELL: 67)

El ordenador e Internet

Hay teóricos que sostienen que con la sustitución del papel por el ordenador como herramienta principal, la esencia del trabajo de escritor se ha visto afectada en varios aspectos: el propio autor²⁸⁷, la literatura y la escritura misma (Amat, 1994: 9). El acto de escribir conlleva a menudo una serie de manías y obsesiones, y no es raro que los escritores conviertan su labor creativa casi en un ritual entre ellos y su instrumento cotidiano (Romera Castillo, 1997: 36).

Trabajaba con un bolígrafo Bic [...] y sobre unos papeles de oficina desechados que recorté en rectángulos del tamaño de medio folio en los que hacía una letra pequeña y apretada. Lo de los papeles de desecho era un gesto de humildad metódica (no te creas que estás haciendo algo grande). Lo de la letra pequeña y apretada tenía el objeto de no saber en ningún momento qué cantidad llevaba escrita. Se trataba de que el único objetivo de la escritura fuera la escritura. («Me pregunté angustiado si me había salido una novela costumbrista», 2008d)

Millás es muy dado a convertir el encuentro con los utensilios y los modos de escritura en el tema mismo, tanto en entrevistas como en muchos de sus textos literarios o periodísticos: «Cuando escribo a mano, sobre un cuaderno, como ahora, creo que me parezco un poco a mi padre en el acto de probar el bisturí eléctrico, pues la escritura abre y cauteriza al mismo tiempo las heridas» (MUN: 8)²⁸⁸. El acto

²⁸⁷ Ya se ha comentado cómo el cambio de soporte modifica el tipo de percepción. En el contexto tecnológico, lo lógico es que el proceso creativo también se vea condicionado, ya que los supuestos que subyacen en las palabras del papel y en las de la pantalla son muy diferentes (Birkerts, 1999: 21-48), como paso en seguida a explicar.

²⁸⁸ Es habitual detectar en la obra de Millás numerosas construcciones ficcionales que remiten al interior de la propia obra. «Lo que en otros narradores españoles contemporáneos es una de varias

físico de escribir a mano tiene el inconveniente práctico de la lentitud, pero este aparente defecto potencia el «tiempo de reflexión y asociación» (Amat, 1994: 25).

Los días en que amanecía torpe, la bola de tinta discurría a trompicones, como si fuera obligada a rodar por una superficie irregular. Pero cuando mi capacidad asociativa estaba a pleno rendimiento, la punta del bolígrafo se deslizaba a lo ancho de la cuartilla como un patinador de un extremo a otro de la pista de hielo. («Escribir a máquina», ART: 207)

El encuentro con los ordenadores fue decisivo en el proceso creativo de Millás. En una entrevista cuenta cómo fue el tránsito de *narrar con los dedos* a *narrar con números o dígitos* (Rodríguez Ruiz, 2002: [s.p.]):

Con el portátil fue un flechazo a primera vista, no así con el ordenador de sobremesa, que no lo utilizo. El portátil en cambio es muy caliente, la cuartilla virtual está muy cerca, frente a ti, al alcance de la mano, así que la relación con él es muy endogámica. (Estalella, 2003: [s.p.])

¿A qué se refiere Millás cuando declara que el portátil *es muy caliente*? Nuria Amat, en su estudio dedicado a las relaciones del escritor con sus herramientas técnicas, tiene algunas explicaciones. Compara al ordenador con «una especie de droga» para muchos escritores, «un vertedero milagroso de palabras» (1994: 14-15). La razón es que la pantalla ofrece la falsa impresión de perfección estilística en muy poco tiempo: un acabado casi instantáneo de imprenta. El escritor se puede quedar hipnotizado ante las posibilidades tipográficas que permite el procesador de textos, eludiendo su verdadera labor de escritura (23), y además consigue «poner distancia con su propio texto, aprender a valorarlo, asumir del papel de lector», desarraigo con respecto a su obra que podría ser positivo de no ser porque ocurre con excesiva rapidez (24). Para Donald Norman, que habla de los objetos

posibles líneas caracterizadoras de una poética, en Millás es su propia obra. La equiparación de obra y metaobra constituye la marca específica de la escritura milliana [sic]. Esto es constatable además cuando advertimos que Millás ha producido muy pocas escrituras programáticas en tanto prólogos, ensayos, envíos y otras formas de escrituras metatextuales, que sí podemos identificar en otros narradores y en muchos poetas» (Prósperi, 2007a: 125).

tecnológicos en general, la automatización le roba demasiado control al usuario, que puede perder capacidad para funcionar sin él, que a veces no puede modificar operaciones que no le gustan y que puede acabar por convertirse en sirviente del sistema (1990: 212-213).

En cualquier caso, valiéndome de manifestaciones de Millás como «El ordenador acaba siendo una prótesis tan cercana, tan necesaria, que no puedes vivir sin ella» (Estalella, 2003: [s.p.]), prefiero quedarme con la idea de que los ordenadores brindan a los escritores múltiples usos paralelos a los de la escritura relacionados con el conocimiento y la comunicación, ya que «ayudan a descubrir, almacenar, presentar, revisar, desarrollar, discutir y modificar las ideas» (Vouillamoz, 2000: 49-50) de forma más precisa y fiable.

Aunque son igualmente lenguajes simbólicos, la escritura y los ordenadores requieren de modos de pensamiento diferentes: la escritura física funda un respeto por los materiales, que hay que doblegar, dejando señales personales en el procedimiento —la demora, el error—; en cambio, la escritura informatizada y electrónica elimina las huellas subjetivas —la *falsa impresión de perfección*— y convierte el pensamiento privado en presentable, en público, casi inmediatamente. La primera escritura tiende a ser estable y profunda; la segunda, improvisada y superficial (Rodríguez Ruiz, 2002: [s.p.]). Parto de la base de que Millás no se sobreidentifica con la tecnología, aunque sí se adapta a determinados rasgos del pensamiento informático²⁸⁹, que acoge en su conducta creativa habitual: «He sido siempre un escritor de medio recorrido. Experimento con SMS's, microrrelatos... sin embargo no tengo Twitter» (Calle, 2012), afirma en una entrevista en *Jot Down*. En el conjunto de su obra no he observado síntomas de *pensamiento calculativo* y sí de lo contrario, de *pensamiento contemplativo*, que valora la concentración, las sugerencias simbólicas y la presentación ordenada de las ideas (Rodríguez Ruiz, 2002: [s.p.]). Que el *todo vale* sea la tendencia global de la escritura digital no significa que las creaciones de Millás caigan en ese vicio intelectual.

²⁸⁹ Ha adoptado en muy poco tiempo lo que De Kerckhove denomina *tecno-psicología*, un nuevo hábito mental que se emplea con las nuevas tecnologías rompiendo los anteriores: como rama de la psicología, estudiaría «los estados psicológicos de las personas sometidas a la influencia de las innovaciones tecnológicas» (1999b: 32).

A veces las palabras quieren decir algo que no estaba en tu intención, pero que es bueno que escuches. Los ordenadores nos dan lecciones fantásticas porque hacen propuestas. Una vez iba a contestar un correo. Iba a poner «querido amigo». Cuando puse «querid-», el ordenador me dijo: «¿Queridos padre y madre?». Me quedé sin respiración. Y escribí una carta a mis padres, que están muertos. Es la mejor que he escrito nunca. Cuando uno habla desde la mera subjetividad sale un texto autista, incommunicable. Si sólo haces caso a lo que dicen las palabras, sale algo lleno de tópicos. Hay que llegar a un acuerdo entre las partes. De ahí surge la literatura: un texto transitivo que sea, valga la palabra, innovador, que progrese respecto a lo ya conocido. (Rodríguez Marcos, 2002: [s.p.])

Con el uso de los programas de tratamiento de texto Millás ha descubierto muestras de creatividad y de espontaneidad que en cierta medida ya estaban en el ordenador. En el fragmento anterior de una entrevista, la falta de planificación no es un defecto para la escritura. Millás convierte al ordenador en un paradigma para reflexionar sobre el proceso creativo de los escritores.

Me encontraba a las tres de la mañana frente al ordenador, en el trance de decidir si me ponía a escribir o no, cuando el puntero comenzó a moverse solo por la pantalla. Fascinado por la intrusión, dejé hacer al pirata informático y vi cómo entraba impunemente en mi procesador de textos, desde el que abrió la novela que tenía en marcha para introducir algunas modificaciones que (mentiría si dijera otra cosa) no me parecieron mal. («Espías» ARC: 479)

Dándole vueltas, he llegado a la conclusión de que, siempre que leo, alguien lee también a través de mí, pero ni se me habría ocurrido de no ser por la experiencia del ordenador. (480)

Con la narración de anécdotas como esta advertimos de qué forma acciones cotidianas en el mundo de la informática —lo que se conoce como *escritorio remoto*— son en la mente de Millás vetas temáticas que coquetean con la ciencia-ficción o con lo sobrenatural y que alcanzan reflexiones de mayor calado. Según Nuria Amat, este condicionamiento se da porque las nuevas tecnologías intelectuales como el ordenador tratan de reproducir el cerebro humano, fenómeno muy sugerente para los creadores (1994: 65). Incluso los ordenadores se han convertido en los «principales objetos-de-pensamiento de la era

posmoderna» (Turkle, 1995: 62). Los objetos de la pantalla sustituyen a la realidad porque no tienen un referente físico, lo que inaugura un nuevo sistema de pensamiento²⁹⁰, como se analizó en capítulos anteriores, y una nueva estética textual, basada en la manipulación y en la recombinación (61). Al verse simplificadas las operaciones compositivas gracias al procesador de textos, el estilo literario se ha visto afectado en cierta manera, pues el ordenador demanda aceleración y concisión, todo lo contrario que el papel (Amat, 1994: 19)²⁹¹. Esta inercia a su vez fomenta la retórica en la construcción de argumentos, «convence por su facilidad para la charlatanería» (27), un aspecto que no detecto en la obra de Millás, ni siquiera en la periodística²⁹². En cualquier caso, para Umberto Eco, el uso del ordenador sí influiría en la sintaxis de las lenguas latinas como el español, propensas a que los párrafos deriven unos de otros. Según Eco, el procesador de textos permite la recombinación y el desorden de los textos, pudiendo el escritor alterar el ritmo concatenado que caracteriza la lengua española (citado en Massot, 1995: 59).

Igualmente, el uso cotidiano de los navegadores de Internet, la blogosfera y las redes sociales, con una lógica operativa muy concreta, ha generado en algunas obras una estética literaria en la que los contenidos se presentan superponiéndose unos a otros. A esta manera de gestionar la página Jara Calles la denomina *escritura en listas* (2011: 373)²⁹³, que consiste en incorporar la información conservando las

²⁹⁰ Considera Sven Birkerts que el texto electrónico se percibe de forma diferente al impreso: la palabra impresa tiene presencia, no así la electrónica, cuyo cuerpo —significante— es virtual e inestable, una ilusión: es un *objeto-de-pensamiento* (vid. 1999: 95-104).

²⁹¹ Características muy adecuadas para el tipo de lectura que opera durante los desplazamientos en medios de transporte. En este sentido, no puedo dejar de mencionar la iniciativa que comenzó en 2009 para distribuir los articulentos de Millás a través de los teléfonos móviles: «El portal Bubok y Telefónica han sido de los primeros en ofertar literatura móvil». Así, los articulentos «se pueden descargar con el envío de un mensaje ALTA MILLÁS al 404. Tal cual se descarga un tono o se participa en un concurso. / Los textos, de 40 líneas en pantalla, han sido ofertados por Movistar: los cuatro primeros gratis y el resto, unos treinta, a 0,50 euros cada uno. Comenzaron a estar, en principio, disponibles cada viernes» (Cordón García, 2010: 60).

²⁹² Muy al contrario, para José-Carlos Mainer, ya desde sus primeras novelas se advertía un estilo «meticuloso hasta la neurosis en la diáfana prosa de Millás» (2005: 166).

²⁹³ «Por “lista” cabría entender el resultado de una suma de puntos que en su disposición contienen toda la información a la que hacen referencia (podría decirse, el motivo o valor de la

estructuras originales —anuncios, chat, correo electrónico, blog o redes sociales— o en la enumeración horizontal de textos, materiales o capítulos (745-746). La tarea de los lectores consiste ahora en reconstruir esos espacios, como hacen los usuarios de la red o los lectores de hiperficción: «From beginning to end, the hyperfiction reader needs to be physically and intellectually engaged in the Reading process. There are no readings unless there are actions taken by the reader» (Sassón-Henry, 2007: 28). Frente a la acción de la linealidad clásica, la percepción del lector multimedia se centra en el instante —acontecimiento o personaje— (Calles, 2011: 565), que posteriormente tendrá que correlacionar a través de una lectura semántica (o metafórica) de los textos (750). Así, producto de la tecnologización y la digitalización, se erige una «nueva contemporaneidad entre la obra de arte y el observador» (Aarseth, 2006: 101)²⁹⁴.

Como hemos visto durante la presente tesis doctoral, Millás busca habitualmente información en Google y en Wikipedia, interviene en la red —redes sociales, creación de un doble virtual, chats...— e incorpora los procesadores de textos en su mecánica creativa, y todo lo traslada a su obra. Sobre todo en sus artículos de prensa establece una nueva relación con sus lectores: «pasiva o activa, paranoide o constructiva, pero nueva» (Carrión, 2009: [s.p.]). Es decir, aunque Millás no participe en la inquietud actual que ejemplifica la escritura en listas a nivel textual, sí lo hace de lleno a nivel de los contenidos²⁹⁵. En las páginas

lista), de forma que un caso concreto no pueda estar contenido en dos puntos a la vez, esto es, ser redundante» (Calles, 2011: 744).

²⁹⁴ «Los mass-media han traído al campo de la Literatura la *simultaneidad*, que viene a sustituir a la *linealidad*, que el formato del libro había favorecido y determinado. Los nuevos medios están desligados de la tiranía de la sucesión de páginas, capítulos, fin obligado, etc., lo que les permite una codificación no lineal de la realidad» (Díez Borque, 1971: 57).

²⁹⁵ Según Nicholas Carr, «cuando vas a Google Books aparecen iconos y *links* sobre los que pinchar, el libro deja de serlo para convertirse en otra web. Creo que es ingenuo pensar que los libros no van a cambiar en sus versiones digitales. Ya lo estamos viendo con la aparición de vídeos y otros tipos de *media* en las propias páginas de Google Books. Y eso ejercerá presión también sobre los escritores. Ya les ocurre a los periodistas con los titulares de las informaciones, sus noticias tienen que ser *buscables*, *atractivas*. Internet ha influido en su forma de titular y también podría cambiar la forma de escribir de los escritores. Yo creo que aún no somos conscientes de todos los cambios que van a ocurrir cuando realmente el libro electrónico sustituya al libro» (Celis, 2011: [s.p.]).

anteriores creo haber aportado suficientes pruebas para certificar cómo Millás ha sustraído ciertos procedimientos de la red en torno a producción y representación que le han permitido elaborar una visión estética personal basada en las nuevas tecnologías audiovisuales.

| **Resumen y conclusiones**

El Millás de los últimos años es un escritor que se desenvuelve con naturalidad en el contexto literario que la corriente posmoderna y la cibercultura han ido diseñando desde finales del siglo xx. De una novela primeriza y ensimismada, Millás ha evolucionado a una narrativa marcada por la estética cibercultural y ciertas líneas de pensamiento posmoderno. Si bien no suele amoldarse a ningún *ismo* teórico, rasgo típicamente posmoderno, todo sea dicho, sí es cierto que debe mucho de su producción actual al influjo de distintos espacios y lenguajes procedentes de la ciencia y las nuevas tecnologías audiovisuales, como creo haber demostrado a lo largo de la presente tesis con numerosos ejemplos de sus obras.

No he querido entrar demasiado en dilucidar si la obra de Millás encaja o no en los parámetros de la posmodernidad —posiblemente sí, pues es ineludible si la entendemos como un paradigma plural y transversal—, o en si adopta las prácticas creativas de la cibercultura —circunstancias generacionales y de formación influyen en la asimilación de las tecnologías audiovisuales y en su consideración—, pero sí incidir en que su curiosidad le ha llevado a convertirse en comentarista excepcional de su *tecnologizado* entorno y además a experimentar con géneros y formatos, no solo literarios, en su propia producción.

En otras palabras, la globalización de las nuevas tecnologías ha variado la producción artística de Millás, en cuanto a tema, forma y reproducción. El paradigma de *lo global* implica un cambio de conciencia: las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (TIC) unen puntos muy distantes del planeta, por lo que se piensa y se interpreta el mundo en conjunto. El proyecto literario de Millás ha dejado de estar referenciado en sí mismo: la incorporación al mundo de la prensa en forma de *articuentos*, híbridos genéricos, ha propiciado una apertura comunicativa en su creación. La crítica millasiana coincide en entender su obra como el reflejo de una lucha contra la falsedad de los elementos que se postulan

como reales: ya sea a nivel estético, socio-político o epistemológico. El propio Millás afirma que, «en general, vivimos con la ilusión de que comprendemos el mundo, pero el mundo en lo que concierne a su representación escrita, ha crecido mucho más que nuestra capacidad de elaboración» («El antipoder del columnista literario», 1995m: 189). Y en el centro de esa ilusión, las *nuevas realidades-simulacro*. El nuevo Millás detecta y participa en la configuración cibercultural con la intención de poner en duda las construcciones absolutas de sentido.

En la era predigital, sus referentes eran sus lecturas y los primeros medios —fotografía, cine, televisión—: las apariciones de las tecnologías eran siempre *referenciales* o *contextuales*, a menudo miradas con asombro. Entonces era el lenguaje y su poder lo que le impedía alcanzar lo real. La red informática Internet revolucionó este esquema: amplió y mejoró la percepción y la imaginación de los sujetos contemporáneos. Con esta premisa nace el nuevo *ser multimedia*, como he denominado, que experimenta la realidad y se relaciona con ella con la intermediación de las nuevas tecnologías. Millás no es ajeno a este fenómeno.

No hay salida a la mediatización, he llegado a concluir. Al menos, si queremos seguir conectados. Tampoco para el creador, para el escritor. A esto hay que añadir que la tradición literaria nunca ha tenido un peso relevante en la idea literaria de Millás y que la opinión que tiene sobre la formación académica no es la mejor, por lo que se unen varios condicionantes para considerarlo el candidato perfecto para acoger en su imaginario diversos objetos culturales y de terrenos a priori tan alejados de la literatura como la ciencia o la psicología.

Por esta razón he preferido centrar mi estudio en el nuevo espectro cultural conocido como *cibercultura*. Millás ha redefinido las formas de su discurso literario en aplicación a otros sistemas narrativos, y, aunque no ha practicado el hipertexto o la hipermedia, sí ha coqueteado con conceptos como la Inteligencia Artificial, el robot o la realidad virtual, ha asumido procedimiento cinematográficos y ha absorbido la estética mediatizada, ampliando las bases y los recursos expresivos de una forma poco explicable mediante modelos culturales preexistentes. Ya sabemos que lo posmoderno, de una forma abstracta, alegaba el contenido ausente en su estética; pero es la cibercultura el modelo alternativo que se propone para un mejor entendimiento del fenómeno. El objeto de estudio es la realidad prediseñada

y global a la que se *adhiera* Millás. Con este verbo en cursivas pretendo decir que no necesariamente el autor valenciano se identifica con los valores resultantes, pues a la invasión tecnológica Millás es capaz de encontrarle el lado positivo y el negativo. Del asombro inicial ha tenido momentos de sospecha, decepción y desasosiego, pero su postura final ante los medios acaba por ser esperanzadora.

En el terreno ético, su postura es algo más pesimista, si bien es cierto que hay un descreimiento original desde sus primeras novelas: para el narrador de *Visión del ahogado*, Julia, una de los protagonistas, estaba «metida ya de lleno en el terreno de la lógica, en el terreno de la trampa» (VIS: 186). Millás no ha dejado de subrayar el dilema de la fragmentación y el aislamiento, la deshumanización de la sociedad, el ansia consumista, la falta de libertad, los falsos intermediarios para el conocimiento de la realidad o la *cotidianización* del espectáculo.

Cuando todo regresó al orden anterior, Damián Lobo se sintió reclamado por Sergio O’Kane para que volviera al plató, pero no acudió. Empezaba a fatigarle esa exposición televisiva permanente. La fatiga solía guardar relación con pérdidas pasajeras de la calidad de real del show, que no siempre resultaba igual de intensa. En estas bajadas no se creía el programa de televisión al modo en que uno no se cree la película que ve o la novela que lee. (DLS: 88)

Eso sí, Millás nunca se ha alineado con tales tendencias, sino que ha tratado de analizar las desviaciones culturales y el *pensamiento borroso* generalizado de una sociedad con los valores morales y sociales invertidos. Sin enjuiciar, solo señalando el conflicto, y generando una posible solución —narrativa, pero con visos de extrapolación— al problema contemporáneo. En general, Millás piensa que la sociedad ha olvidado su pasado, o que no lo valora como es debido, y por eso se entrega a una huida hacia adelante que nadie debería confundir con el progreso.

También en el campo estético se impone otra lógica. La reproductibilidad técnica ha revolucionado las nociones de originalidad, arte y artista: «El asunto de lo verdadero y lo falso, así como la frágil línea que separa una cosa de la otra, va cobrando importancia a medida que aumentan las posibilidades de copiar la realidad» (ARC: 636). Los productos *simulacrales* son la imagen de una imagen de la realidad, por lo que la realidad real, la física, se desmaterializa. En esta

coyuntura exacerbada, el sujeto experimenta alucinado la virtualidad de múltiples representaciones en que se han convertido la sociedad y la cultura de hoy.

¿Cómo afecta esto al tratamiento visual del creador? Millás es conocedor de la opción surrealista, recurso del que tiraba en sus primeras creaciones, pero poco a poco incorporará el hiperrealismo artístico, la perspectiva pictórica y fotográfica, el simulacro televisivo y la iconografía cinematográfica. El resultado es una narrativa muy marcada por la imagen, los efectos cromáticos y la iluminación:

Qué interesante, la migración del claroscuro de la pintura a la fotografía en busca de los mismos efectos dramáticos que producía en aquella. [...] El claroscuro acojona, no ya por el contraste entre la luz y las sombras, sino porque tiene una impresión de que quien gana siempre es la materia oscura. («Tenebrismo español», 2016b)

La aparición de Internet ha garantizado a Millás otro espacio para la interacción, ya que, en la *cultura de la simulación*, realidad y representación se alimentan mutuamente, y por lo tanto también para la imitación del mundo real, lo que da lugar a la dimensión fantástica de sus narraciones. En el artificio narrativo se alcanza el *mundo simulado de totalidad*: «En este punto, Damián suspendió el encuentro imaginario con el showman y volvió a la realidad» (DLS: 26).

Los generadores de *espacios-simulacro* como Internet, la televisión o la publicidad no nos permiten percibir la realidad física, mediatizan nuestra visión y percepción, nos imponen sus productos y la aceptación de nuevos lenguajes, y además cuestionan la existencia de toda verdad. Pero no por eso el hombre deja de buscar su propia verdad, la subjetiva, para lo que cuenta con tecnologías que le permiten una visión global del mundo en que vive: la *ciberpercepción*. El entorno se percibe fragmentado y surgen múltiples microproyectos. Es en este punto en el que incide la cibercultura para proponer explicaciones basadas en las tecnologías audiovisuales. Los nuevos medios generan diferentes significaciones abstractas y las proyectan; es el receptor el que debe advertir la relación entre esas enunciaciones para extraerles un contenido inmediato y concreto y su emotividad.

En la creación de Millás, la búsqueda de un sentido global suele venir de la mano de la metaficción: «La suplantación estaba resultando perfecta, como si todos

sus detalles hubieran sido planificados minuciosamente por la cabeza de un novelista aficionado a las tramas» (VOL: 159). Pero no es la única vía: ya aporté ejemplos de cómo la confusión existencial se produce como simulacro publicitario, televisivo o cinematográfico, y de cómo las reconstrucciones de sentido y cohesión adoptan unas estrategias creativas —*síndrome del programador, zapping*, discurso heterológico de múltiples voces, etc.— que dan cuenta de la estructura mental del *ser multimedia* que es Millás: de la enciclopedia y el orden alfabético se ha progresado hacia la red, la imagen *rizomática* que propicia la *ciberpercepción*.

A cambio de la dificultad para la fabricación de determinados objetos mentales, algunos de sus sentidos se habían aguzado hasta extremos inconcebibles. Podía escuchar el timbre del teléfono de una casa vecina u oler cualquier partícula en suspensión, y habría sido capaz de recorrer la vivienda con los ojos cerrados, guiándose tan solo por el tacto y por el olfato. (DLS: 190-191)

El mapa cognitivo más adecuado a los tiempos actuales es orgánico, y sustituye al anterior modelo comunicativo emisor-receptor. Para Millás la realidad es una experiencia intersubjetiva, siendo cada uno de esos sujetos, a su vez, *pantallas circulantes*. El ciclo möbiano explica las relaciones entre lo físico y lo virtual en la cibercultura: la realidad interior —creación, imaginación, recuerdo— se mezcla continuamente con la exterior, pero también se alimenta de las representaciones virtuales que nos circundan en *dinamismo interactivo*.

Acaba de producirse un resplandor dentro de mi cabeza [...]; uno de esos rayos que durante unos segundos iluminan una estancia que se encontraba a oscuras y en la que de repente puedes ver la situación de una mesa, las sillas, el aparador, todo ello colocado de acuerdo a un orden que no es de este mundo. Así se ha iluminado mi cerebro, y he visto que cada idea, en él, ocupa por fin su lugar. (DLS: 165-166)

En soledad, el individuo puede caer en la enajenación, o al menos en la confusión existencial; a nivel global, se formarían las comunidades virtuales que permiten cohesionar y encontrar el sentido allá donde se oculte. La clave es la

consciencia de estar experimentando el simulacro —publicitario, televisivo, cinematográfico...— y participar de él y en su construcción.

—O’Kane —le dijo Damián—, yo te inventé a ti.

—Y yo, para no deberte nada, te estoy reinventando a ti —respondió el presentador. (DLS: 186)

Otra forma de participación es el análisis visual, un nuevo modo de relacionarse con el mundo. He tomado el ejemplo de la fotografía, pues Millás ha dedicado tres libros al comentario de imágenes de prensa, pero el mecanismo es extrapolable a otros ámbitos culturales. La fotografía, como la escritura, es un *instrumento de creación de verdad*, lenguaje cifrado que permite una lectura histórica e icónica: Millás extrae la ficción de la imagen, la verdad que oculta, su sentido. De igual forma la *pintura de pensamiento* de Montaigne, que, usando el esquema anterior, puede generar sentido a través de la mirada *cinemática* del *ser multimedia*. El desarrollo tecno-científico del sujeto actual puede producir este tipo de virtualidades tan reales que acaban provocando la euforia existencial.

Los objetos tecnológicos, hiperevolucionados, albergan una autonomía creciente, superestructuras destinadas a igualarlos a los humanos. El paso siguiente es el acoplamiento entre el hombre y la máquina, hecho que a día de hoy aún produce recelo, pero que a Millás le sugiere la posibilidad de redoblarnos: él mismo «cuenta que se apega a sus ordenadores como si fuesen seres vivos que se hacen cómplices de sus escritos y que suele conservarlos hasta que enferman de caducidad o comienzan arteramente a tomar decisiones propias, como la inquietante computadora de 2001» (Saavedra, 1999: 4). Esta vía debe completarse con la memoria, lo que a juicio de Millás aún nos diferencia de las máquinas, pero el individuo actual solo puede manejarse con fragmentos. La cibercultura hace de soporte a las posibles necesidades y deseos: si no hay pasado y debemos dudar de los modelos históricos, hemos de crearnos un pasado irreal, de simulacros. El cine, la televisión, la prensa y la música se alzan como *referentes simbólicos compartidos*: «Yo había visto alguna de estas situaciones en el cine, pero siempre me parecieron un poco teatrales. Sin embargo, sucedían también en la realidad» («A ver si voy a

estar bien», ARC: 644). Así se crea el caldo de cultivo para el entendimiento global del hombre: Internet es el *refugio multimedia interactivo* y la memoria colectiva. Los idiomas clásicos se debilitan frente al código simbólico de marcas e iconos.

En el ámbito doméstico, también la cibercultura deja su huella. A los objetos cotidianos se han ido uniendo las nuevas tecnologías, que acaban por ser omnipresentes. La relación de Millás con su entorno nunca ha sido armónica, pero la llegada de estos aparatos le genera una inquietud inédita y abre nuevas vulnerabilidades. En consonancia con la posmodernidad, Millás vuelve sus ojos a lo cercano y pequeño para narrarnos la búsqueda de sentido. Sus métodos son dos: el de sesgo psicoanalítico que sigue la tradición freudiana en la definición de *lo siniestro* como lo familiar-ajeno y la *extrañeza inquietante* aprehendida del escritor Raymond Carver. En los dos casos se produce una agudización de la percepción provocada por un escepticismo de base, y también una inacabable curiosidad y asombro ante lo que observa. Según Millás, «para escribir hay que poner en cuestión la propia idea de realidad, despojarse de los clichés, “desaprenderse”, y entonces sentarse ante el papel en blanco» (Díaz de Tuesta, 2004: [s.p.]). En la ficción literaria de lo doméstico ya no sobrevive el paradigma realista: los nuevos hábitos traen nuevos procesos mentales y emotivos. Los objetos tecnológicos han perdido toda inocencia a cambio de un extraño poder que parece imbuirles autonomía. Millás desconfía de ellos y advierte de su aleatoriedad. A resultas de la mirada millasiana que pretende despojarnos del *automatismo perceptivo*, arraiga en las cosas una cierta ambigüedad, que produce una realidad alternativa e irreal. Hacia esa lucidez final se dirigen muchos personajes de Millás.

También los *media* son ventanas al mundo exterior que nos permiten seguir unidos a la colectividad. Así sucede con la radio o la televisión, que se multiplican en el interior de nuestras casas, o con el teléfono: «Se me había acabado la batería del móvil, por lo que mi aislamiento del mundo era absoluto, como si me encontrara en el interior de una nave espacial que se dirigiera a Marte y que hubiera perdido el contacto con la base» (DLS: 83). Los simulacros que crean estos medios simulan el ágora clásica de los griegos, un espacio cibernético construido como lugar de interacción e intercambio. Es evidente que se amplían las relaciones interpersonales, pero ¿mejoran? En la obra de Millás predomina un tipo de

relación en red impersonal y abstracta, algo natural sabiendo que en la ciudad global solo es posible la *telepresencia*, no el contacto físico entre *seres multimedia*.

Se detuvo unos segundos, cerró los ojos, y [...] entró mentalmente en la cabeza de Lucía al modo en que un *hacker* penetra en un ordenador ajeno. Le pareció que, dentro de lo afectada que estaba por el suceso, le agradecía que la hubiera librado de su marido. Antes de que se sintiera invadida, Damián salió de su cabeza con el cuidado con el que salía del armario, tomando nota de la ruta que había empleado para entrar. (DLS: 200)

En este modelo relacional, indirecto y multidireccional, sigue existiendo la posibilidad de caer en la incomunicación y en el desafecto, lo que puede desembocar en aniquilación, como hay múltiples ejemplos en los textos de Millás. Pero también existe la opción de convertirse en *agente social virtual*, y Millás la recoge en la figura de su álter ego en red, Billga. En la urbe digital solo actuamos mediante imágenes de nosotros mismos, generando un juego de simulación muy estimulante para la imaginación millasiana. Este desdoblamiento y teatralización da lugar a situaciones inéditas en su narrativa; también la pérdida de intimidad consiguiente es un material narrativo con escasos precedentes.

En lo que respecta al amor y al erotismo, Jameson diagnostica el *ocaso de los afectos*, el fin de la liberación de los sentimientos. Pero ¿es así en la obra de Millás? Es verdad que se ha producido un replanteamiento de las relaciones con la aparición del ámbito posible de la cibernética, lo que, unido a la actual época materialista, ha provocado que amor y deseo se escindan. El amor se *estetiza*, y en cierto modo se deshumaniza, a cambio de unas interacciones basadas en el consumismo y en la rápida satisfacción. Pero mientras el afecto está en receso, las representaciones virtuales están en auge. Millás propone en sus obras la renovación de las relaciones por medio de la teatralización, ceremonias imaginarias procedentes de los *referentes simbólicos ciberculturales*. Es una de las formas de liberar el deseo. En segundo lugar, Millás asume lo erótico como medio para la autoexploración. Con las suplantaciones y desdoblamientos posibles en la *cultura de la simulación* —*fetichismo tecnológico*— se toma consciencia del planteamiento revolucionario al que se dirigen las futuras relaciones cibernéticas.

También el cuerpo está sometido a transformaciones; para Millás, como ente limitado, marca la medida de su entorno. Por un lado, el hombre ha incorporado históricamente a su cuerpo elementos tecno-industriales para conformar una *sobrenaturalidad*, medio de expresión y comprensión, y también objeto de poder en manos de la élite ideológica. Por otro, diversas prótesis tecnocientíficas han venido a suplantar las carencias físicas del individuo: del bisturí eléctrico al teléfono móvil o el ordenador.

El nuevo *ser multimedia* necesita una serie de *actos de apariencia* para encontrarse en sociedad, algo que ya no encuentra con su comportamiento ético o con su marca existencial al modo clásico: he aquí el *drama ritual* al que está abocado. La salida es elaborar una *identidad icónica* que sirva de máscara para desenvolverse en el mundo de la apariencia, que, en un contexto de mercado global, se asemeje a la imagen corporativa. Pero los personajes de Millás suelen fracasar en el intento, por lo que buscan alternativas en las que refugiarse: ya sea en la memoria, en la colectividad en línea o en la escritura, Millás es consciente de que cualquier método es artificioso. El proceso identitario empieza desde el otro, por lo que de nuevo se cae en el ciclo möbiano: espectáculo teatral de seres que actúan y son audiencia al mismo tiempo. El personaje millasiano está condenado a participar en este sistema de continuos de modos de representación.

Damián Lobo extrañó la presencia de Sergio O'Kane [presentador del programa televisivo], pues no había hallado un sustituto a través del cual narrarse y había instantes en los que lo necesitaba con desesperación. Este era uno de ellos. Como el que toma decisiones al borde del precipicio, a punto de desprenderse ya la rama a la que permanece aferrado, imaginó que le entrevistaba Iñaki Gabilondo. (DLS: 127)

El espacio interior no es muy diferente. Millás compara el cuerpo humano con la casa y con la ciudad moderna, pero la ensoñación se hace real gracias a las nuevas tecnologías, que permiten la *telepresencia*. Moverse por el interior de uno mismo es posible, por lo que se abre un nuevo espacio para la (auto)representación. Pero el *ser multimedia* no se conforma y necesita salir al exterior, actuar y expresarse, para lo cual usa unas herramientas concretas. Poco a poco va configurando su *telecuerpo*, una mezcla de materia viva y dispositivos

tecnológicos a modo de extensiones. Millás se plantea la duda existencial: ¿pueden las tecnologías llegar a sustituir a las personas? Hay una verdadera mejora de las capacidades naturales del hombre si se produce la *sinestesia*, la perfecta integración sensorial entre el hombre y la máquina. En caso contrario, existe el peligro de manipulación por parte de los simulacros —publicitario, por ejemplo—. Millás ha logrado una identificación casi total con el teléfono móvil: si bien la relación con el aparato empezó siendo casual y de inquietud, creció en afinidad y aceptación hasta el punto de convertirse en una *delegación de la existencia*.

¿Y qué decir de Internet? El cuerpo humano debe sufrir un proceso de virtualización para poder intervenir en el simulacro, dando lugar a la *identidad tecnológica*. La cibercultura ha provocado un desplazamiento de la frontera corporal, una cierta dispersión, materia de la que se ocupa la literatura cibercultural y a menudo Millás. Para crear esas nuevas identidades es necesario potenciar la autoficción, empresa para la que las nuevas tecnologías intervienen de forma esencial. Sabidas las características del *espacio-simulacro*, la identidad global se concibe múltiple, fragmentada, flexible y heterogénea, rasgos coincidentes con la identidad del robot, que también pisa el terreno de lo inauténtico. A Millás el robot le provoca la duda existencial, y sus descripciones responden a sujetos vacíos o fracasados en la búsqueda de autenticidad. No obstante, hay inquietud creativa en la figura del autómatas, que aparece en muchas ocasiones como parte de su nuevo imaginario cibercultural.

En este imaginario también se admiten nuevos diseños del espacio urbano. Para Millás, Madrid es el territorio mítico en el que exponer sus obsesiones. Es habitual en la narrativa cibercultural que la ciudad sea algo más que un espacio donde sucede la historia; en la novelística de Millás se alza como universo propio al servicio de la ficción, todo un espacio semiotizado en sus manos, con varias dimensiones y un diseño complejo. Lo consiguiente es el desarraigo de los personajes millasianos en ese contexto, pues lo que antes era espacio físico, ahora, ya lo sabemos, es solo ámbito de actuación.

La nota positiva de las excelentes comunicaciones electrónicas es que permiten solventar las enormes distancias del mundo. La negativa es que en ese proceso virtualizador se produce una desterritorialización que afecta al individuo.

Así aparece una dimensión subjetiva de la distancia, que históricamente Millás ha significado en los armarios, los bolsillos y la enciclopedia, trasunto de lo que será Internet. Este territorio no es fantasía ni delirio, sino simulacro hiperreal: el sujeto puede dar saltos espaciales como en la red se mueve con enlaces. La adopción del simulacro global supone en literatura que el espacio narrativo se convierta en un *no-lugar*. El sujeto literario —como el *ser multimedia* de hoy— tiene muchas formas de estar en el mundo, o más bien, fluir, circular, lo que se ve facilitado por la organización en red de la nueva realidad. Así está permanentemente conectado.

El personaje millasiano busca un sentido de pertenencia al espacio narrativo, pero no lo encuentra, por lo que se refugia en sí mismo. Crea entonces un microcosmos simbólico en el espacio casero, metáfora de la existencia opresora: «la idea de abandonar la casa, o de ser expulsado de ella, le producía una angustia sin límites, pues se sentía desligado por completo de la realidad exterior» (DLS: 156). El impulso entonces es el de salir al ciberespacio a través de la pantalla, teleconectarse: «Recuperó su móvil, en fin, lo enchufó al cargador que habían olvidado, y [...] se dirigió a la habitación de María para trastear un poco con el ordenador», entrar en foros y navegar por páginas. Ante la desbordante universalización el sujeto pierde intimidad: es una de las consecuencias. Pero también la narrativa de Millás diseña nuevas condiciones de subjetividad, con el espacio íntimo como lugar identificadorio y de la memoria personal.

El mundo, aun sin hallar con qué compararlo, había sido en efecto un sitio raro. Seguía siéndolo, porque esa era su naturaleza, pero un poco menos desde que Damián hubiera encontrado su lugar en él. Que su lugar fuera un armario empotrado [...] le daba a la situación un carácter interesante desde el punto de vista meramente biológico. (DLS: 199)

Entre las formas de subjetividad aparece el *tiempo artificial* del simulacro, tecnológicamente producido. Al *tiempo real* y al *propio* o subjetivo, se une un tiempo generado por las tecnologías audiovisuales y que se integra rápidamente en el *ser multimedia*, por ejemplo, como resultado de la *ciberpercepción*:

Damián cerró los ojos, para poner todas sus energías en la escucha y entonces, sorprendentemente «vio» con los ojos cómo Fede... [...] Todo sucedía en décimas de segundo que se estiraban como si el tiempo se hubiera convertido en materia plástica. (DLS: 193)

El presente se expande y acoge el espacio de conciencia del *tiempo propio*: «como si nos encontráramos en el interior de una campana que nos aislaba del mundo» («Diálogo con la muerte», VID: 268). Se trata de un tiempo fuera de medida, maleable y no lineal, que provoca la ruptura esquizofrénica de significantes. El concepto tiene su explicitación en la obra de Millás, por ejemplo con la comparación con la cámara lenta del cine. El *tiempo artificial* es compartimentado, dividido en *telesegundos*, y no se agota, sino que se acumula en forma de mensajes audiovisuales. Millás dispone de fértiles opciones para reconfigurar el espacio y el *tiempo simulacral* de su narrativa, pudiendo mezclar pasado, presente y futuro según le convenga narrativamente. El *ser multimedia* es un *productor de directo*.

En el capítulo «Metamedios» me propuse delinear cómo se fraguaba el compromiso con la actualidad de Millás en su escritura, que el escritor toma como un modo para conocer la realidad. Ya desde los años 80 estaba presente en sus novelas el aspecto político, como fondo o como tema, pero es con su incorporación a la prensa cuando Millás elabora un discurso valorativo específico. Sin pretender adoctrinar, Millás usa sus columnas para verter opiniones y valores personales sobre el rumbo de los acontecimientos, siempre en contra del modelo de realidad impuesto. Para ello se vale de la retórica, un amplio conocimiento del lenguaje y un tono coloquial, lo que demuestra con maestría en sus *articuentos*.

Como columnista, Millás expone sobre todo incredulidad y sentir desencantado, y aboga por un pensamiento con sustancia, a la contra de la sociedad actual. Destaca la sobreinformación como un grave problema, pues los datos ingentes no equivalen a conocimiento. Millás no encaja con el esquema de consumo actual, en el que las pantallas nos bombardean con datos. Ante tal flujo y ritmo informativo no puede haber distancia crítica ni pausa para la interpretación, valores en desuso pero que él recupera. Con esto viene a decir que el progreso no

debe ampararse en la aceptación de una realidad dada, en la que el modelo es el mercado y sus leyes. No es el capitalismo su modelo ideal, pues lo considera un simulacro más, interesado, parcial y falso, tan solo adobado con un evidente atractivo visual, aunque en el fondo vacuo. Pero la trampa es perfecta, pues «el sujeto alienado no es consciente de su otredad. De ahí el éxito de estos sistemas políticos y económicos, cuyo principal apoyo procede precisamente de sus víctimas» (DLS: 158).

En efecto, vivimos en la *sociedad del espectáculo*, donde la publicidad y las modas marcan el camino y los productos culturales pasan sin filtro al consumidor, que solo busca entretenimiento, evasión, juego y morbo. Con la *filosofía light* la estética cambia: lo televisado se vuelve banal, pierde su significado, y formalmente se toma el eslogan y el videoclip como modelos ideales. Pero para Millás sí hay alternativa: el primer paso es la autoconsciencia de mediatización —«Era pronto, así que encendí la tele del salón. Nunca había visto la televisión a esas horas. Solo la idea me parecía deprimente, como empezar a beber por la mañana. La apagué enseguida» (DLS: 72-73)— y el segundo, afanarse en la mejora de los contenidos, en la *resignificación* de los productos y de lo que somos: rehumanizarnos. Para ello propone la lectura como conquista y, al final, la reflexividad, el abandono del *pensamiento débil*. Es la meta superior de algunos de sus personajes más lúcidos. Así se lograría recuperar la experiencia de la autenticidad.

Y es que todo objeto cultural se ha vuelto mercancía. Eso hace que el sujeto actual esté *multimediatizado* y mercantilizado, incluso sin ser consciente. Asistimos a una realidad simulada, donde los asideros se desmaterializan. El futuro, según el círculo vicioso, es la fusión de lo real y lo digital, de lo local y lo global, de lo banal y lo trascendente, según la uniformidad que se plantea desde la escuela. Ya no hay posibilidad de volver nostálgicamente los ojos al pasado, sino que las propuestas deben venir de revalorizar al individuo, como Millás no se cansa de repetir.

También el espacio urbano pone de manifiesto la existencia de un individuo alienado con su entorno, incompleto y fundamentalmente contradictorio, pues está obligado a conectarse a costa de perder libertad, según las propuestas políticas de autocensura: «Por razones de seguridad, había evitado durante todo aquel tiempo salir al jardín: quizá había cámaras en la urbanización que recogerían su imagen,

tal vez podría ser fotografiado por uno de los numerosos satélites que daban vueltas a la tierra» (DLS: 156). El futuro, no obstante, ha de pasar por la red de redes, donde el *ser multimedia* debería encontrar su autonomía.

Teniendo en cuenta el modelo comunicativo actual, mediatizado por la invasión cibercultural, el *ser multimedia* también se expresa. En el último capítulo he analizado cómo los lenguajes de las nuevas tecnologías irrumpen en el discurso literario de Millás. Determinados signos audiovisuales —herramientas, formatos...— toman otro sentido en las creaciones millasianas —se acoplan a su estructura, discurso, estéticas...—. En general, las producciones se caracterizan por su plasticidad y por componerse de imágenes *sintéticas*, creadas tecnológicamente. La *estética cibercultural* determina las representaciones artísticas, donde lo sintético es categoría fundamental: «Cuando las dos mujeres entraron, se puso a nevar con alguna intensidad y la realidad adquirió un cierto aire de maqueta» (DOS: 16). En la sociedad se efectúa un proceso de *estetización*, que incide en la producción y en la constitución misma de la realidad, que se percibe embellecida, pero de forma homogénea, uniforme y repetitiva. Tanto el consumidor pasivo como el creador activo han educado su ojo a la nueva estética.

¿Hay salida?, se pregunta Millás. Esta debe proceder de trascender el modelo estético imperante, liberar los significados y configurar así una nueva mirada consciente de su mediatización. Es lo que Baudrillard llamó *transestética* y que yo adapté al concepto de *pensamiento en imágenes* de Molinuevo. En resumen, se trata de la *experiencia poliestética* que permite superar el simulacro y el signo escrito para encontrar el sentido en la comunicación no verbal. Pero cuidado, estamos contaminados por la iconografía global, lo que puede provocarnos decepción si continuamos como sujetos pasivos, advierte Millás.

En la literatura de las nuevas tecnologías compartimos un código simbólico, cuya reordenación por medio del pastiche, icono genérico de la posmodernidad, nos permite personalizar nuestra propia cultura. En este circuito referencial encontramos diversas categorías estéticas —no solo artísticas—, lenguajes e hibridaciones como el modo de producción que se explicita en la nueva narrativa. Formas expresivas se incorporan a la estructura y al discurso para crear espacios ficcionales: ciencias, nuevas tecnologías, cine, música, Internet. Millás, también *ser*

multimedia, adquiere una *conciencia imagenizante*, capaz de producir un discurso multilingüe con el idioma internacional de signos e imágenes. Como usuario y productor, está contribuyendo al diseño del simulacro permanente de realidad.

Millás interrelaciona en su discurso literario diversos lenguajes, su imaginación se sustenta en el incesante ciclo de pantallas. Y eso influye en su escritura, que se adapta al *lenguaje del mundo* que proponía Baricco: usa un determinado léxico, gana en ritmo y velocidad, secuencia las historias... Este proceso de mediatización se aprecia en la creación de Millás, cuyas novelas se van decantando por la eficacia por encima de la retórica: «la belleza está en la eficacia de las frases que hacen que se mueva la historia que se cuenta. Las palabras no están pensadas para gustar, sino para que funcionen» (Busutil, 2007: 22), confirma Millás en una entrevista. Su escritura mediatizada se vuelve leve, elíptica, ágil, fluida, conforma un discurso orgánico y sincrético.

También del cine toma Millás ciertos aspectos: enriquece su imaginario, pero también se advierten ecos en las descripciones, en los diálogos, en el establecimiento del punto de vista o en la estructura secuenciada. De todo ello apporto múltiples ejemplos. Al final, lo que me interesa es llegar al nuevo modo de producción que adopta Millás. El montaje, y la posibilidad de entrelazar escenas en principio separadas, le permite dinamizar el discurso, complejizar las coordenadas espacio-temporales y contar la historia desde varios puntos de vista.

El ordenador, por último, viene a completar la *multimediatización* de Millás. Si ya de por sí la escritura es un tema recurrente en su obra, pues para todo escritor persiste la práctica misma como ritual, en el traslado al teclado del ordenador se asimilan nuevos y variados usos. Rápidamente adaptado al nuevo medio, Millás nunca cae en el *todo vale* que traen las máquinas con su permanente tentación de autonomía. El escritor encuentra en el ordenador una forma de incentivar su creatividad y espontaneidad, y lo toma como paradigma de la reflexión sobre lo que somos y hacia dónde nos dirigimos. Los ordenadores son *objetos-de-pensamiento* pero también artilugios tecnológicos que han modificado la manera en que Millás se relaciona con el mundo y se expresa en sus creaciones.

Como vengo desarrollando, mi intención en este estudio ha sido demostrar cómo la literatura de las nuevas tecnologías ha empapado progresivamente el

corpus narrativo y periodístico de Juan José Millás, ya de por sí permeable a espacios y lenguajes culturales y tecnocientíficos. Si tuviera que decantarme por un paradigma estructural que al cierre de este estudio acoja la obra de Millás sería el descreimiento generalizado. Por un lado, se advierten leves síntomas de nostalgia por lo *sublime irrepresentable*, que en el caso del escritor valenciano proceden de un deseo de hallar un lenguaje que comunique con eficacia —donde a su vez reside la belleza, más allá del goce estético— y de reeditar un pasado ideológico: la consideración humanista de las letras y los valores. Por otro lado, hay un sentimiento de desarraigo en cuanto a la realidad social y personal procedente del *desencanto* de la transición, contra lo que Millás tiene un microproyecto: «representación abreviada de la realidad», consistente en la selección de algunos espacios «que acotamos para el calor y para la seguridad, pero también para la comprensión» («El antipoder del columnista literario», 1995m: 191).

No obstante, persiste una visión sutilmente esperanzadora sobre el futuro neotecnológico. Mientras que las constantes éticas de la sociedad contemporánea son puestas en entredicho —en el presente están en crisis la misma modernidad, el multiculturalismo o el capitalismo—, las variantes estéticas que provee la cibercultura han sido admitidas con éxito en su imaginario y en su repertorio de materias, como hemos podido comprobar, pues permiten la recuperación del individuo y la libertad o autonomía cibernética. Renovadora de las técnicas escriturales clásicas, la literatura de las nuevas tecnologías y sus múltiples lenguajes se postulan como generadoras de una nueva experiencia colectiva en el constructo de *nuevas realidades*. Millás es cultivador de la estética cibercultural que se impone en nuestro milenio, contribuye a su diseño literario y participa de la crítica responsable, con una labor que casi diría de mediación estética. No se ha perdido en la retórica ni en la abstracción, sino que, como escritor y periodista, se afana en encontrar una localización que resulte útil en el espacio público. De alguna manera, con su obra se está postulando como agente de cambio social y cultural: Millás quiere participar de la llamada *lengua del mundo*.

| Bibliografía

1 | Bibliografía de Juan José Millás

A. Libros de Millás

En este apartado se incluyen libros de Millás editados en papel: novelas y recopilaciones de articulentos, reportajes y comentarios de fotografías.

(1977): *Visión del ahogado*, Madrid, Alfaguara.

(1981): *El jardín vacío*, Barcelona, Destino.

(1989): *Cerberos son las sombras*, Madrid, Altea, Taurus, Alfaguara. [1975]

(1989): *Primavera de luto y otros cuentos*, Barcelona, Destino.

(1990): *Volver a casa*, Barcelona, Destino.

(1991): *El desorden de tu nombre*, Madrid, Alfaguara. [1986]

(1994): *Ella imagina*, Madrid, Alfaguara.

(1995): *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, Madrid, Alfaguara.

(1995): *Algo que te concierne*, Madrid, Punto de Lectura.

(1998): *La soledad era esto*, Barcelona, Destino. [1990]

(1998): *El orden alfabético*, Madrid, Alfaguara.

(1998): *Tres novelas cortas (Letra muerta, Papel mojado, Cerberos son las sombras)*, Madrid, Santillana

(1999): *No mires debajo de la cama*, Madrid, Alfaguara.

(2000): *Cuerpo y prótesis*, Madrid, Santillana.

(2001): *Letra muerta*, Madrid, Alfaguara.

- (2001): *Articuentos*, Barcelona, Alba Editorial.
- (2001): Millás, Juan José; y Fraguas, Antonio, «Forges», *Números pares, impares e idiotas*, Barcelona, Alba.
- (2001): *Cuentos*, Barcelona, Plaza & Janés. (Contiene *Cuentos a la intemperie*, 1997, y *La viuda incompetente y otros cuentos*, 1998).
- (2002): *Dos mujeres en Praga*, Madrid, Espasa Calpe.
- (2003): *Cuentos de adúlteros desorientados*, Barcelona, Lumen.
- (2004): *Hay algo que no es como me dicen: El caso de Nevenka Fernández contra la realidad*, Madrid, Aguilar.
- (2005): *Todo son preguntas*, Barcelona, Península.
- (2005): *María y Mercedes*, Barcelona, Península.
- (2005): *Tres miradas*, Madrid, Punto de lectura.
- (2006): *El ojo de la cerradura*, Barcelona, Península.
- (2006): *Laura y Julio*, Barcelona, Seix Barral.
- (2006): *Sombras sobre sombras*, Barcelona, Península.
- (2007): *El mundo*, Barcelona, Planeta.
- (2008): *Los objetos nos llaman*, Barcelona, Seix Barral.
- (2010): *Lo que sé de los hombrecillos*, Barcelona, Seix Barral.
- (2011): *Articuentos completos*, Barcelona, Seix Barral.
- (2012): *Vidas al límite*, Barcelona, Seix Barral.
- (2014): *La mujer loca*, Barcelona, Seix Barral.
- (2016): *Desde la sombra*, Barcelona, Seix Barral.

B. Artículos digitales, prólogos e introducciones de Millás

Escritos de breve extensión: artículos publicados en prensa digital y prólogos o introducciones de libros de otros autores editados en papel. [Fecha de la última consulta de las entradas digitales: 6 de febrero de 2017, salvo que se especifique otra].

- (1981a): «Introducción a la novela policiaca», en Edgar Allan Poe, *El escarabajo de oro y otros cuentos*, Madrid, Anaya, pp. 9-31.
- (1981b): «Apéndice», en Edgar Allan Poe, *El escarabajo de oro y otros cuentos*, Madrid, Anaya, pp. 235-253.
- (1987): «Gestos de la vida urgente», reseña de Raymond Carver, *De qué hablamos cuando hablamos de amor*, *El País. Libros*, 1 de noviembre, p. 20.
- (1988): «Literatura y realidad», *Revista de Occidente*, 85, pp. 122-125.
- (1989a): «El revés de la trama», en Marina Mayoral (coord.), *El oficio de narrar*, Madrid, Cátedra, pp. 96-105.
- (1989b): «Charla de Juan José Millás», en *Seis calas en la narrativa española contemporánea*, Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey, pp. 47-56.
- (1990a): «Bagdad», *El País. Cultura*, 24 de agosto. En web: <elpais.com/diario/1990/08/24/ultima/651448804_850215.html>
- (1990b): «Nada», *El País. Cultura*, 21 de diciembre. En web: <elpais.com/diario/1990/12/21/ultima/661734002_850215.html>
- (1992a): «Ajuste», *El País. Cultura*, 24 de julio. En web: <elpais.com/diario/1992/07/24/ultima/711928802_850215.html>
- (1993a): «Los muertos salen por la mañana», *El País. Tribuna: A la intemperie*, 26 de abril. En web: <elpais.com/diario/1993/04/26/madrid/735823456_850215.html>
- (1993b): «Atmósferas», *El País. Tribuna*, 7 de mayo. En web: <elpais.com/diario/1993/05/07/ultima/736725602_850215.html>
- (1993c): «La rara inteligencia de los parques», *El País. Tribuna: A la intemperie*, 24 de mayo. En web: <elpais.com/diario/1993/05/24/madrid/738242659_850215.html>
- (1993d): «La llamada», *El País. Tribuna*, 16 de julio. En web: <elpais.com/diario/1993/07/16/ultima/742773602_850215.html>

- (1993e): «El psiquiátrico, la cárcel y el cuartel», *El País. Tribuna: A la intemperie*, 19 de julio. En web: <elpais.com/diario/1993/07/19/madrid/743081057_850215.html>
- (1993f): «Diéresis, sindéresis y órganos glandulares», *El País. Tribuna: A la intemperie*, 24 de octubre. En web: <elpais.com/diario/1993/10/24/madrid/751465455_850215.html>
- (1993g): «Gemma, en ropa interior, sonrío», *El País. Tribuna: A la intemperie*, 7 de noviembre. En web: <elpais.com/diario/1993/11/07/madrid/752675055_850215.html>
- (1993h): «Excitación y tecnología punta», *El País. Tribuna: A la intemperie*, 21 de noviembre. En web: <elpais.com/diario/1993/11/21/madrid/753884655_850215.html>
- (1993i): «Sobredosis de realidad y lipotimias», *El País. Tribuna: A la intemperie*, 5 de diciembre. En web: <elpais.com/diario/1993/12/05/madrid/755094255_850215.html>
- (1994a): «Palos de ciego», *El País. Tribuna: A la intemperie*, 23 de enero. En web: <elpais.com/diario/1994/01/23/madrid/759327855_850215.html>
- (1994b): «Actualidad», *El País. Tribuna*, 8 de abril. En web: <elpais.com/diario/1994/03/13/madrid/763561482_850215.html>
- (1994c): «El extraño viaje», *El País. Tribuna: A la intemperie*, 15 de mayo. En web: <elpais.com/diario/1994/05/15/madrid/769001072_850215.html>
- (1994d): «Vidas paralelas», *El País. Tribuna: A la intemperie*, 26 de junio. En web: <elpais.com/diario/1994/06/26/madrid/772629854_850215.html>
- (1994e): «Las moscas», *El País. Tribuna*, 2 de septiembre. En web: <elpais.com/diario/1994/09/02/ultima/778456802_850215.html>
- (1995a): «¿Qué le pasa al butano?», *El País. Tribuna: A la intemperie*, 5 de febrero. En web: <elpais.com/diario/1995/02/05/madrid/791987055_850215.html>
- (1995b): «Mal de muchos», *El País. Tribuna: A la intemperie*, 25 de junio. En web: <elpais.com/diario/1995/06/25/madrid/804079457_850215.html>
- (1995c): «Son como niños», *El País. Tribuna: A la intemperie*, 2 de julio. En web: <elpais.com/diario/1995/07/02/madrid/804684257_850215.html>
- (1995d): «Los pájaros», *El País. Tribuna: A la intemperie*, 6 de agosto. En web: <elpais.com/diario/1995/08/06/madrid/807708256_850215.html>
- (1995f): «El ordenador», *El País. Tribuna*, 25 de agosto. En web: <elpais.com/diario/1995/08/25/ultima/809301602_850215.html>
- (1995g): «Diplomado en 'autocad'», *El País. Tribuna: A la intemperie*, 17 de septiembre. En web: <elpais.com/diario/1995/09/17/madrid/811337055_850215.html>

- (1995h): «Arranque sistemático», *El País. Tribuna: A la intemperie*, 1 de octubre. En web: <elpais.com/diario/1995/10/01/madrid/812550254_850215.html>
- (1995i): «El móvil», *El País. Tribuna*, 13 de octubre. En web: <elpais.com/diario/1995/10/13/ultima/813538802_850215.html>
- (1995j): «El jurado no cala», *El País. Tribuna: A la intemperie*, 5 de noviembre. En web: <elpais.com/diario/1995/11/05/madrid/815574257_850215.html>
- (1995k): «Guardar las formas», *El País. Tribuna: A la intemperie*, 10 de diciembre. En web: <elpais.com/diario/1995/12/10/madrid/818598255_850215.html>
- (1995l): «La patria centrípeta», *El País. Tribuna: A la intemperie*, 17 de diciembre. En web: <elpais.com/diario/1995/12/17/madrid/819203055_850215.html>
- (1995m): «El antipoder del columnista literario», en Álvaro Ruiz de la Peña Solar (coord.), *Páginas de viva voz: leer y escribir hoy*, Departamento de Filología Española, Universidad de Oviedo, pp. 185-192.
- (1996a): «El corsé», *El País. Tribuna*, 22 de marzo. En web: <elpais.com/diario/1996/03/22/ultima/827449202_850215.html>
- (1996b): «Mundo», *El País. Tribuna*, 13 de diciembre. En web: <elpais.com/diario/1996/12/13/ultima/850431601_850215.html>
- (1996c): «El síndrome de Antón», en Juan José Millás, *Trilogía de la soledad*, Madrid, Alfaguara, pp. 9-21.
- (1997a): «Prólogo. El azar y la necesidad», en Sigmund Freud, *Relatos clínicos*, Madrid, Siruela, pp. 9-13.
- (1997b): «Las ratas de Camus», *El País. Tribuna*, 16 de febrero. En web: <elpais.com/diario/1997/02/16/madrid/856095856_850215.html>
- (1997c): «¿Quién da la vez?», *El País. Tribuna*, 23 de febrero. En web: <elpais.com/diario/1997/02/23/madrid/856700657_850215.html>
- (1997d): «Viva la coherencia», *El País. Tribuna*, 23 de marzo. En web: <elpais.com/diario/1997/03/23/madrid/859119855_850215.html>
- (1997e): «Fosfenos incestuosos», *El País. Tribuna*, 6 de abril. En web: <elpais.com/diario/1997/04/06/madrid/860325856_850215.html>
- (1997f): «El viernes no vuelvo», *El País. Tribuna*, 20 de abril. En web: <elpais.com/diario/1997/04/20/madrid/861535455_850215.html>

- (1997g): «Literatura y Dios», *El País. Tribuna*, 11 de mayo. En web: <elpais.com/diario/1997/05/11/madrid/863349855_850215.html>
- (1997h): «Medias de cristal», *El País. Tribuna*, 6 de julio. En web: <elpais.com/diario/1997/07/06/madrid/868188255_850215.html>
- (1997i): «Zonas oscuras», *El País. Tribuna*, 17 de agosto. En web: <elpais.com/diario/1997/08/17/madrid/871817055_850215.html>
- (1997j): «Las vacaciones y el móvil», *El País. Tribuna*, 31 de agosto. En web: <elpais.com/diario/1997/08/31/madrid/873026655_850215.html>
- (1997k): «El procesador», *El País. Tribuna*, 19 de septiembre. En web: <elpais.com/diario/1997/09/19/ultima/874620002_850215.html>
- (1997l): «El regreso», *El País. Tribuna*, 9 de noviembre. En web: <elpais.com/diario/1997/11/09/madrid/879078255_850215.html>
- (1998a): «Dios», *El País. Tribuna*, 6 de marzo. En web: <elpais.com/diario/1998/03/06/radiotv/889138816_850215.html>
- (1998b): «Los números», *El País. Tribuna*, 17 de abril. En web: <elpais.com/diario/1998/04/17/ultima/892764002_850215.html>
- (1998c): «Orígenes», *El País. Tribuna*, 29 de mayo. En web: <elpais.com/diario/1998/05/29/ultima/896392801_850215.html>
- (1998d): «La realidad», *El País. Tribuna*, 11 de septiembre. En web: <elpais.com/diario/1998/09/11/ultima/905464802_850215.html>
- (1998e): «El factor humano», *El País. Tribuna*, 25 de octubre. En web: <elpais.com/diario/1998/10/25/madrid/909314655_850215.html>
- (1999a): «El fin», *El País. Tribuna*, 19 de febrero. En web: <elpais.com/diario/1999/02/19/ultima/919378802_850215.html>
- (1999b): «Tedio, hastío, tristeza», *El País. Tribuna*, 30 de mayo. En web: <elpais.com/diario/1999/05/30/madrid/928063455_850215.html>
- (1999c): «Monjas», *El País. Tribuna*, 23 de julio. En web: <elpais.com/diario/1999/07/23/ultima/932680802_850215.html>
- (1999d): «Doce años», *El País. Tribuna*, 30 de julio. En web: <elpais.com/diario/1999/07/30/ultima/933285602_850215.html>
- (1999e): «Fuego fatuo», *El País. Tribuna*, 12 de agosto. En web: <elpais.com/diario/1999/08/12/sociedad/934408803_850215.html>

- (1999f): «Ser otro», *El País. Tribuna*, 12 de septiembre. En web: <elpais.com/diario/1999/09/12/madrid/937135456_850215.html>
- (1999g): «La gran decepción», *El País. Tribuna*, 19 de septiembre. En web: <elpais.com/diario/1999/09/19/madrid/937740255_850215.html>
- (1999h): «Voces», *El País. Tribuna*, 19 de noviembre. En web: <elpais.com/diario/1999/11/19/ultima/942966001_850215.html>
- (2000a): «Desodorante sin alcohol», *El País. Tribuna: La extraña pareja*, 2 de agosto. En web: <elpais.com/diario/2000/08/02/ultima/965167202_850215.html>
- (2000b): «Glóbulos rojos y argumento», *El País. Tribuna: La extraña pareja*, 21 de agosto. En web: <elpais.com/diario/2000/08/21/ultima/966808802_850215.html>
- (2000c): «El otro», *El País. Tribuna*, 20 de octubre. En web: <elpais.com/diario/2000/10/20/ultima/971992803_850215.html>
- (2001a): «La utilidad de los nuevos objetos: diccionario abreviado de cosas que hace 25 años no existían y sin las que hoy la vida resultaría inconcebible», *El País. Especiales: 25 aniversario*. Actualmente no disponible en web. [Último acceso: 31 de marzo de 2014]
- (2001b): «Génesis», *El País. Columna*, 19 de enero. En web: <elpais.com/diario/2001/01/19/ultima/979858802_850215.html>
- (2001c): «Telefónica», *El País. Cultura*, 31 de enero. En web: <elpais.com/diario/2001/01/31/opinion/980895605_850215.html>
- (2001d): «Trasiego», *El País. Columna*, 2 de febrero. En web: <elpais.com/diario/2001/02/02/ultima/981068402_850215.html>
- (2001e): «La muerta», *El País. Columna*, 16 de marzo. En web: <elpais.com/diario/2001/03/16/ultima/984697202_850215.html>
- (2001f): «Diario», *El País. Columna*, 11 de mayo. En web: <elpais.com/diario/2001/05/11/ultima/989532002_850215.html>
- (2001k): «Todo normal», *El País. Columna*, 8 de julio. En web: <elpais.com/diario/2001/07/08/madrid/994591456_850215.html>
- (2001g): «Dios nos ampare», *El País. Columna*, 15 de julio. En web: <elpais.com/diario/2001/07/15/madrid/995196258_850215.html>
- (2001h): «La publicidad como útero», *El País. Columna*, 22 de julio. En web: <elpais.com/diario/2001/07/22/madrid/995801058_850215.html>

- (2001i): «Viva la utopía», *El País. La extraña pareja*, 20 de agosto. En web: <elpais.com/diario/2001/08/20/ultima/998258401_850215.html>
- (2001j): «Pares sueltos», *El País. Columna*, 23 de septiembre. En web: <elpais.com/diario/2001/09/23/madrid/1001244256_850215.html>
- (2001k): «Cosas», *El País. Columna*, 26 de octubre. En web: <elpais.com/diario/2001/10/26/ultima/1004047202_850215.html>
- (2002a): «Nada», *El País. Columna*, 11 de enero. En web: <elpais.com/diario/2002/01/11/ultima/1010703602_850215.html>
- (2002b): «El directo», *El País. Columna*, 17 de enero. En web: <elpais.com/diario/2003/01/17/ultima/1042758011_850215.html>
- (2002c): «Operaciones», *El País. Columna*, 15 de febrero. En web: <elpais.com/diario/2002/02/15/ultima/1013727602_850215.html>
- (2002d): «Copérnico», *El País. Columna*, 22 de febrero. En web: <elpais.com/diario/2002/02/22/ultima/1014332402_850215.html>
- (2002e): «Párpados», *El País. Columna*, 15 de marzo. En web: <elpais.com/diario/2002/03/15/ultima/1016146802_850215.html>
- (2002f): «Escritura y vida», *El País. Cultura*, 20 de abril. En web: <elpais.com/diario/2002/04/20/babelia/1019259561_850215.html>
- (2002g): «Realidad», *El País. Columna*, 12 de julio. En web: <elpais.com/diario/2002/07/12/ultima/1026424802_850215.html>
- (2002h): «Vidas confusas», *El País. La extraña pareja*, 9 de agosto. En web: <elpais.com/diario/2002/08/09/ultima/1028844001_850215.html>
- (2002i): «Se necesitan guionistas», *El País. La extraña pareja*, 12 de agosto. En web: <elpais.com/diario/2002/08/12/ultima/1029103201_850215.html>
- (2002j): «Viva la anestesia», *El País. La extraña pareja*, 21 de agosto. En web: <elpais.com/diario/2002/08/21/ultima/1029880801_850215.html>
- (2002k): «La identidad de una ficción», *El País. La extraña pareja*, 23 de agosto. En web: <elpais.com/diario/2002/08/23/ultima/1030053601_850215.html>
- (2002l): «Sucursales», *El País. Columna*, 13 de septiembre. En web: <elpais.com/diario/2002/09/13/ultima/1031868002_850215.html>

- (2003a): «Éticas y proteínas», *El País. La extraña pareja*, 1 de agosto. En web: <elpais.com/diario/2002/08/30/ultima/1030658401_850215.html>
- (2003b): «Valvas y Balbás», *El País. La extraña pareja*, 4 de agosto. En web: <elpais.com/diario/2003/08/04/ultima/1059948002_850215.html>
- (2003c): «Destrozos», *El País. Columna*, 31 de octubre. En web: <elpais.com/diario/2003/10/31/ultima/1067554802_850215.html>
- (2004a): «Mujeres al borde de un ataque de nervios», *El País. Cultura*, 9 de octubre. En web: <elpais.com/diario/2004/10/09/espectaculos/1097272805_850215.html>
- (2004b): «Gin tonic», *El País. Columna*, 16 de enero. En web: <elpais.com/diario/2004/01/16/ultima/1074207602_850215.html>
- (2004c): «Una deuda», *El País. Columna*, 23 de enero. En web: <elpais.com/diario/2004/01/23/ultima/1074812402_850215.html>
- (2004d): «Leer», *El País. Columna*, 23 de abril. En web: <elpais.com/diario/2004/04/23/ultima/1082671202_850215.html>
- (2004e): «@», *El País. Columna*, 30 de abril. En web: <elpais.com/diario/2004/04/30/ultima/1083276002_850215.html>
- (2004f): «Hagan algo», *El País. Columna*, 29 de octubre. En web: <elpais.com/diario/2004/10/29/ultima/1099000802_850215.html>
- (2004g): «El otro lado», *El País. Columna*, 31 de diciembre. En web: <elpais.com/diario/2004/12/31/ultima/1104447602_850215.html>
- (2005a): «Dimensiones», *El País. Columna*, 14 de enero. En web: <elpais.com/diario/2004/12/31/ultima/1104447602_850215.html>
- (2005b): «Preferiría no hacerlo», *El País. Pie de foto*, 5 de agosto. En web: <elpais.com/diario/2006/08/05/revistaverano/1154728831_850215.html>
- (2005c): «Intransitivos», *El País. Columna*, 16 de septiembre. En web: <elpais.com/diario/2005/09/16/ultima/1126821602_850215.html>
- (2005d): «Filosofía», *El País. Columna*, 9 de diciembre. En web: <elpais.com/diario/2005/12/09/ultima/1134082802_850215.html>
- (2006a): «Viva la catástrofe», *El País. Cultura*, 20 de junio. En web: <elpais.com/diario/2006/06/20/deportes/1150754423_850215.html>
- (2006b): «El aparecido», *El País. Pie de foto*, 9 de agosto. En web: <elpais.com/diario/2006/08/09/revistaverano/1155074435_850215.html>

- (2006c): «Utilidades», *El País. Columna*, 17 de noviembre. En web: <elpais.com/diario/2006/11/17/ultima/1163718002_850215.html>
- (2007a): «Película», *El País. Columna*, 5 de enero. En web: <elpais.com/diario/2007/01/05/ultima/1167951602_850215.html>
- (2007b): «No estamos preparados», *El País. Pie de foto. Elecciones 27M*, 9 de mayo. En web: <elpais.com/diario/2007/05/09/espana/1178661613_850215.html>
- (2007c): «Hospitales de ficción», *El País. Crónica: La otra mirada. Elecciones 27M*, 25 de mayo. En web: <elpais.com/diario/2007/05/25/espana/1180044020_850215.html>
- (2007d): «El perro y el doble», *El País. La cerbatana*, 18 de agosto. En web: <elpais.com/diario/2007/08/18/revistaverano/1187388009_850215.html>
- (2007e): «También somos responsables de lo que vemos», *El País. La cerbatana*, 25 de agosto. En web: <elpais.com/diario/2007/08/25/revistaverano/1187992803_850215.html>
- (2007f): «Inventos», *El País. Columna*, 7 de septiembre. En web: <elpais.com/diario/2007/09/07/ultima/1189116002_850215.html>
- (2007g): «Pan y cine», *El País. Columna*, 9 de noviembre. En web: <elpais.com/diario/2007/11/09/ultima/1194562802_850215.html>
- (2008a): «Imitaciones», *El País. Columna*, 21 de marzo. En web: <elpais.com/diario/2008/03/21/ultima/1206054001_850215.html>
- (2008b): «¿Qué hacer?», *El País. Columna*, 4 de abril. En web: <elpais.com/diario/2008/04/04/ultima/1207260001_850215.html>
- (2008c): «Funcionamos», *El País. Columna*, 25 de julio. En web: <elpais.com/diario/2008/07/25/ultima/1216936801_850215.html>
- (2008d): «Me pregunté angustiado si me había salido una novela costumbrista», *El Cultural. Libros. Primera memoria*, 18 de septiembre. En web: <www.elcultural.com/revista/letras/Juan-Jose-Millas/23897>
- (2008e): «Venenos de efecto retardado», *Interviú. Opinión / Papel mojado*, 3 de noviembre. En web: <www.interviu.es/opinion/papel-mojado/venenos-de-efecto-retardado>
- (2009a): «Realidad e irrealidad», en Irene Andres-Suárez, Ana Casas & Inés d'Ors (eds.), *Juan José Millás / Grand Séminaire Universidad de Neuchâtel, 9-11 de mayo de 2000, Cuadernos de Narrativa 5*, Madrid, Arco/Libros, pp. 9-21.

- (2009b): «Alejandro El Grande», *El País. El País Semanal. Reportaje: Vidas al límite*, 3 de mayo. En web: <elpais.com/diario/2009/05/03/eps/1241332012_850215.html>
- (2010a): «Habitaciones», *El País. Columna*, 9 de julio. En web: <elpais.com/diario/2010/07/09/ultima/1278626401_850215.html>
- (2010b): «Versión original», *El País. Columna*, 24 de noviembre. En web: <elpais.com/diario/2010/09/24/ultima/1285279201_850215.html>
- (2011a): «*True Blood*», *El País. Columna*, 28 de enero. En web: <elpais.com/diario/2011/01/28/ultima/1296169201_850215.html>
- (2011b): «Escayolas», *El País. Columna*, 4 de febrero. En web: <elpais.com/diario/2011/02/04/ultima/1296774001_850215.html>
- (2011c): «Un mundo raro», *El País. Columna*, 18 de febrero. En web: <elpais.com/diario/2011/02/18/ultima/1297983601_850215.html>
- (2011d): «*Supervivientes*», *El País. Columna*, 20 de mayo. En web: <elpais.com/diario/2011/02/18/ultima/1297983601_850215.html>
- (2011e): «A ver si tienes "güevos"», *El País. Cultura. Relaciones imposibles: Isabel Preysler-Belén Esteban*, 2 de agosto. En web: <cultura.elpais.com/cultura/2012/08/01/actualidad/1343837258_226086.html>
- (2011f): «Revelaciones económicas», *El País. Columna*, 9 de octubre. En web: <elpais.com/diario/2011/10/09/eps/1318141609_850215.html>
- (2011g): «Fin de época», *El País. Columna*, 21 de octubre. En web: <elpais.com/diario/2011/10/21/ultima/1319148001_850215.html>
- (2012a): «El ciborg del tercer ojo», *El País. Tecnología*, 17 de enero. En web: <tecnologia.elpais.com/tecnologia/2012/01/17/actualidad/1326803391_782100.html>
- (2012b): «Voz de alarma», *El País. Columna*, 23 de noviembre. En web: <elpais.com/elpais/2012/11/22/opinion/1353613705_316555.html>
- (2013a): «No tienen dos tortas», *El País. Columna*, 31 de marzo. En web: <elpais.com/elpais/2013/03/27/eps/1364387962_100544.html>
- (2013b): «Como si lo entendiéramos», *El País. La imagen*, 7 de julio. En web: <elpais.com/elpais/2013/07/04/eps/1372935420_873329.html>
- (2013c): «Carlos, Carlos, qué hago ahora contigo», *El País. Intrusos en la red/1*, 19 de julio. En web: <cultura.elpais.com/cultura/2013/07/19/actualidad/1374255160_994597.html>

- (2013d): «Amina alifática», *El País. Tentaciones Verano*, 27 de julio. En web: <cultura.elpais.com/cultura/2013/07/26/actualidad/1374844528_342172.html>
- (2013e): «Lengua podrida», *El País. Intrusos en la red/3*, 2 de agosto. En web: <cultura.elpais.com/cultura/2013/08/02/actualidad/1375461715_254232.html>
- (2013f): «Una mujer madura», *El País. Intrusos en la red/4*, 10 de agosto. En web: <cultura.elpais.com/cultura/2013/08/09/actualidad/1376067985_262664.html>
- (2013g): «La comida de los sábados», *El País. Intrusos en la red/5*, 16 de agosto. En web: <cultura.elpais.com/cultura/2013/08/16/actualidad/1376666740_599753.html>
- (2013h): «Interacciones y efectos secundarios», *El País. Intrusos en la red/6*, 24 de agosto. En web: <cultura.elpais.com/cultura/2013/08/22/actualidad/1377202365_081533.html>
- (2013i): «Rispaïs deviene en proxeneta», *El País. Intrusos en la red/y 7*, 31 de agosto. En web: <cultura.elpais.com/cultura/2013/08/30/actualidad/1377877723_921698.html>
- (2013j): «El fiscal se fuga», *El País. La imagen*, 29 de septiembre. En web: <elpais.com/elpais/2013/09/26/eps/1380203166_847858.html>
- (2013k): «Historiales clínicos», *El País. La imagen*, 20 de octubre. En web: <elpais.com/elpais/2013/10/18/eps/1382108419_137379.html>
- (2014a): «Economía y eficacia», *La Nueva España*, 18 de enero. En web: <www.lne.es/opinion/2014/01/18/economia-eficacia/1529443.html>
- (2014b): «Una forma de antifaz», *El País. La imagen*, 19 de enero. En web: <elpais.com/elpais/2014/01/17/eps/1389956101_461745.html>
- (2014c): «Una oquedad sin límites», *El País. La imagen*, 2 de febrero. En web: <elpais.com/elpais/2014/01/30/eps/1391103401_980016.html>
- (2014d): «Tecnología y biología», *El País. La imagen*, 9 de febrero. En web: <elpais.com/elpais/2014/02/04/eps/1391531015_976276.html>
- (2014e): «Una bomba analógica», *El País. La imagen*, 13 de abril. En web: <elpais.com/elpais/2014/04/11/eps/1397232172_847260.html>
- (2014f): «¡Cuidado!», *El País. La imagen*, 25 de mayo. En web: <elpais.com/elpais/2014/05/22/eps/1400771509_622899.html>
- (2014g): «La vuelta al mundo de Julio Verne», *El País. El País Semanal. Literatura*, 18 de septiembre. En web: <elpais.com/elpais/2014/09/17/eps/1410953525_510918.html>

- (2014h): «Embarazo», *El País. Columna*, 19 de diciembre. En web: <elpais.com/elpais/2014/12/18/opinion/1418896150_377400.html>
- (2015a): «*Birdman*, el montaje del director», *El País. Opinión*, 26 de febrero. En web: <cultura.elpais.com/cultura/2015/02/25/actualidad/1424881311_388372.html>
- (2015b): «Problemas de lectura», *El País. El País Semanal. La imagen*, 21 de junio. En web: <elpais.com/elpais/2015/06/19/eps/1434716211_406740.html>
- (2015c): «¿Te reconoces?», *El País. Columna*, 26 de junio. En web: <elpais.com/elpais/2015/06/25/opinion/1435243191_362810.html>
- (2015d): «Diario del día de Nochebuena de 2045», *El País. El País Semanal. Navidad*, 19 de diciembre. En web: <elpais.com/elpais/2015/12/14/eps/1450092020_755782.html>
- (2016a): «Una investigación», *El País. La imagen*, 7 de febrero. En web: <elpais.com/elpais/2016/02/02/eps/1454417236_521533.html>
- (2016b): «Tenebrismo español», *El País. La imagen*, 16 de febrero. En web: <elpais.com/elpais/2016/02/16/eps/1455634766_910902.html>
- (2016c): «Cine mudo», *El País. Columna*, 26 de febrero. En web: <elpais.com/elpais/2016/02/25/opinion/1456415572_761203.html>
- (2016d): «Presentación y representación», *El País. El País Semanal. La imagen*, 28 de febrero. En web: <elpais.com/elpais/2016/02/24/eps/1456312907_367068.html>
- (2016e): «Locos», *El País. Columna*, 1 de abril. En web: <elpais.com/elpais/2016/03/31/opinion/1459428604_453790.html>
- (2016f): «1.744», *El País. Columna*, 8 de abril. En web: <elpais.com/elpais/2016/04/07/opinion/1460039136_786512.html>
- (2016g): «Teléfono», *El País. Columna*, 3 de junio. En web: <elpais.com/elpais/2016/06/02/opinion/1464878641_941071.html>
- (2016h): «Cada uno de nosotros es ya en cierto modo un bulto», *El País. Cultura y vida*, 24 de agosto. En web: <cultura.elpais.com/cultura/2016/08/24/actualidad/1472055126_807344.html>
- (2016i): «El informe», *El País. Columna*, 21 de octubre. En web: <elpais.com/elpais/2016/10/20/opinion/1476979680_252610.html>

C. Entrevistas a Juan José Millás

Entrevistas en cualquier medio. [Fecha de la última consulta de las entradas digitales: 6 de febrero de 2017, salvo que se especifique otra].

ABAD, José (2011): «Juan José Millás, escritor: “Todo el mundo ve cosas que no puede contar”», *Diario de Sevilla. Cultura*, 7 de enero. En web: <www.diariodesevilla.es/article/entrevistas/874501/todo/mundo/ve/cosas/no/puede/contar.html>

ALÓS, Ernest (2010): «Entrevista con el escritor Juan José Millás: “La realidad es el resultado de un sueño”», *El Periódico. Ocio y cultura*, 20 de octubre. En web: <www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/juan-jose-millas-realidad-resultado-sueno-545445>

BASUALDO, Ana (1990): «El observador en la niebla», *El País*, 18 de febrero, pp. 1-2.

BEILIN, Katarzyna Olga (2004): «Juan José Millás: Vivir de la huida», en *Conversaciones literarias con novelistas contemporáneos*, Woodbridge, England, Tamesis, pp. 63-77.

BUSUTIL, Guillermo (2007): «Juan José Millás: “Las palabras no están pensadas para gustar, sino para que funcionen”», *Mercurio*, 96, diciembre, pp. 20-22.

CABAÑAS, Pilar (1998): «Materiales gaseosos: Entrevista con Juan José Millás», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 580, octubre, pp. 103-120.

CALLE, Fermín de la (2012): «Juan José Millás: “El periodismo no es un género menor que la literatura. En cada reportaje, como en cada novela, te juegas la vida”», *Jot Down*. En web: <www.jotdown.es/2012/02/juan-jose-millas-el-periodismo-no-es-un-genero-menor-a-la-literatura-en-cada-reportaje-como-en-cada-novela-te-juegas-la-vida/>

CATALÁN, Miguel (1997): «Lógica y solipsismo en la obra de Juan José Millás: En torno a *Trilogía de la soledad*», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 6. En web: <pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero6/millas.htm>

CRUZ RUIZ, Juan (2007): «Sidra y nostalgias “honoris causa”», *El País. Cultura: Reportaje*, 4 de diciembre. En web: <elpais.com/diario/2007/12/04/cultura/1196722804_850215.html>

— (2010): «Entrevista: El desdoblamiento de Millás», *El País. Babelia. Entrevista: en portada*, Madrid, 9 de octubre. En web: <elpais.com/diario/2010/10/09/babelia/1286583135_850215.html>

- (2016): «Juan José Millás, escritor: “Lo mejor para los escritores es estar muertos”», *El País. Cultura*, 8 de abril. En web: <cultura.elpais.com/cultura/2016/04/08/actualidad/1460125326_299351.html>
- CUTILLAS, Ginés S. (2013): «“Señores, anuncio que a partir de hoy renuncio a la lectura”: Entrevista a Juan José Millás», *Quimera: Revista de literatura*, 354, pp. 6-10.
- DÍAZ DE QUIJANO, Fernando (2016): «Juan José Millás: “La bondad es un estigma, te convierte en un perdedor”», *El Cultural. Libros*, 13 de abril. En web: <www.elcultural.com/noticias/letras/Juan-Jose-Millas-La-bondad-es-un-estigma-te-convierte-en-un-perdedor/9150>
- ELORRIAGA, Gerardo (2013): «“Por un solo proyecto no me levanto de la cama”: El escritor Juan José Millás, invitado hoy en el Aula de El Correo», *El Correo. Cultura*. En web: <www.elcorreo.com/vizcaya/20081124/cultura/solo-proyecto-levanto-cama-20081124.html>
- ELMUNDO.es (1996): «Autor conoce actor», *Magazine*. En web: <goo.gl/EkTXL2>
- ELPAIS.com (2001): «Entrevista con Juan José Millás», *Cultura: Entrevista digital*, 2 de abril. En web: <cultura.elpais.com/cultura/2001/04/02/actualidad/986233453_986233535.html>
- (2008): «Entrevista con Juan José Millás. Ciclo *Qué leer: Los objetos nos llaman*», *Cultura: Entrevista digital*, 14 de noviembre. En web: <www.elpais.com/edigitales/entrevista.html?id=4469>
- ESCOBEDO, María (2011): «Vivo con la impresión de que algo me fue arrebatado en un tiempo remoto y escribo para recuperarlo», *Cuadernos hispanoamericanos*, 738, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, pp. 87-92.
- ESTALELLA, Adolfo (2003): «Juan José Millás: “El ordenador es tu cabeza fuera de ti”», *El País. Ciberpaís: Usuarios*, 10 de julio. En web: <elpais.com/diario/2003/07/10/ciberpais/1057802549_850215.html>
- FLAÑO, Teresa (2006): «Juan José Millás, escritor. “En la vida surgen cuentos con grandes posibilidades dramáticas”», *El Diario Vasco*, 21 de noviembre. En web: <www.diariovasco.com/prensa/20061121/cultura/vida-real-surgen-cuentos_20061121.html>
- FONT, Marga (1994): «“La rutina es bella”: Entrevista a Juan José Millás», *Integral*, 174, junio, pp. 31-33.
- FONTANA, Antonio (1999): «Juan José Millás: “Debajo de la cama están los fantasmas que no soportamos dentro de nosotros”», *ABC. ABC Cultural: Entrevista*, 23 de octubre. En web:

<hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1999/10/23/010.html>

FRAGUAS, Antonio (2015): «“El cebo” (1958), la fascinación cinéfila de Juan José Millás», *Artistas Intérpretes Sociedad de Gestión. Actualidad*, 18 de junio. En web: <www.aisge.es/el-cebo-la-pelicula-favorita-de-juan-jose-millas>

FRIERA, Silvina (2010): «Juan José Millás y su nueva novela, *Lo que sé de los hombrecillos*: “La extrañeza es el motor de mi escritura”», *Página/12, Cultura y Espectáculos: Literatura*, sábado 4 de diciembre. En web: <www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-20139-2010-12-04.html>

GALVÍN, Virginia F. (1995): «Juan José Millás», *Tribuna*, 20 de febrero, pp. 64-66.

GELI, Carles (2007): «Juan José Millás, ganador del premio Planeta: “Como a un replicante de *Blade Runner*, me ha tocado vivir una vida que no es mía”», *El País. Cultura: Entrevista*, 17 de octubre. En web: <elpais.com/diario/2007/10/17/cultura/1192572004_850215.html>

GUTIÉRREZ SANZ, Víctor (2016): «*Desde la sombra*, de Juan José Millás: la extrañeza de lo cotidiano», *La Milana bonita*, 2 de junio. En web: <lamilanabonita.com/2016/06/02/desde-la-sombra-de-juan-jose-millas-la-extraneza-de-lo-cotidiano/>

ITURBE, Antonio (2014): «Entrevista. Juan José Millás: doble o nada», *Qué leer*, 196, pp. 58-61.

JORQUES, Begoña (2016): «Juan José Millás: “El delirio está incrustado en la vida cotidiana”», *Levante: El mercantil valenciano. Cultura*, 19 de mayo. En web: <www.levante-emv.com/cultura/2016/05/19/delirio-incrustado-vida-cotidiana/1419767.html>

LUGO, Pepe (2016): «Juan José Millás: “Al mirar por una cerradura uno se busca a sí mismo”», *La Razón. Ediciones: Andalucía*, Sevilla, 11 de abril. En web: <www.larazon.es/local/andalucia/juan-jose-millas-al-mirar-por-una-cerradura-uno-se-busca-a-si-mismo-EI12383601#.Ttt1LEDCl9nYTVy>

MONTANO, Alicia G. (1998): «Entrevista: Millás en el diván», *Qué leer*, 25, septiembre, pp. 42-46

MULAS, Raquel (2016): «Juan José Millás: “Me sorprende que me digan que se han reído con mis libros”», *Revista Mía. Ocio*. En web: <www.miarevista.es/ocio/articulo/juan-jose-millas-me-sorprende-que-me-digan-que-se-han-reido-con-mis-libros-741463070254>

- PIQUERO, Alberto (2007): «“Nos mienten en todo desde que nacemos”: Millás y Elena de Lorenzo dialogan sobre literatura, periodismo y realidad», *El Comercio. Cultura*. En web: <www.elcomercio.es/gijon/20070912/cultura/mienten-todo-desde-nacemos-20070912.html>
- RIESTRA, Blanca (2002): «Entrevista a Juan José Millás, escritor: “La literatura tendría que ser un servicio público”», *El Semanal*, 28 de abril, pp. 22-25.
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2002): «Entrevista Juan José Millás, premio Primavera: “No hay nada más raro que lo normal”», *El País. Babelia*, 13 de abril. En web: <elpais.com/diario/2002/04/13/babelia/1018655411_850215.html>
- ROSENBERG, John R. (1996): «Entre el oficio y la obsesión: Una entrevista con Juan José Millás», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 21, 1-2, pp. 143-160.
- RUIZ MANTILLA, Jesús (2006): «Entrevista: Juan José Millás, escritor: “Mi búsqueda es la sencillez compleja, la complejidad sencilla”», *El País. Cultura*, 17 de octubre, p. 36. En web: <elpais.com/diario/2006/10/17/cultura/1161036001_850215.html>
- (2008): «Entrevista: Juan José Millás, escritor: Premio Nacional de Narrativa. “Vivo en conflicto con las palabras”», *El País. Cultura*, 14 de octubre. En web: <elpais.com/diario/2008/10/14/cultura/1223935208_850215.html>
- SAAVEDRA, Guillermo (1999): «Entrevista con Juan José Millás: Entre lo cómico y lo siniestro», *La Nación. Suplemento Cultura*, Buenos Aires, 9 de junio, pp. 4. En web: <www.lanacion.com.ar/214756-entre-lo-comico-y-lo-siniestro>
- TORRES, Rosana (2006): «El mundo “a la contra” de las columnas de Millás sube a escena», *El País. Cultura*, 20 de septiembre. En web: <elpais.com/diario/2006/09/20/cultura/1158703207_850215.html>
- VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, Blanca (2007): «Entrevista: Juan José Millás ha vuelto a la prensa y las librerías con su otra mirada», blog *Mosaico de inquietudes y quietudes*, entrada del 6 de mayo. En web: <blogs.periodistadigital.com/mosaico.php/2007/05/06/entrevista-juan-jose-millas-escribidor-d>
- VISPO, Elena F. (1999): «Juan José Millás: Seductor de palabras», *Revista Fusión*, julio. En web: <www.revistafusion.com/1999/julio/entrev70.htm>

2 | Bibliografía sobre Juan José Millás

Libros, artículos o reseñas de autores que han escrito sobre la obra de Millás o sobre cualquier aspecto relacionado con ella. [Fecha de la última consulta de las entradas digitales: 6 de febrero de 2017, salvo que se especifique otra].

- ALAMEDA, Irene Zoe (2009): «Motivos picarescos en la narrativa de Juan José Millás. Dos novelas: *Letra muerta* y *Visión del ahogado*», en Irene Andres-Suárez, Ana Casas & Inés d'Ors (eds.), *Juan José Millás: Grand Séminaire Universidad de Neuchâtel, 9-11 de mayo de 2000, Cuadernos de Narrativa*, 5, Madrid, Arco/Libros, pp. 99-113.
- ALONSO, Santos [et al.] (1989): «II. Novelistas de los 70», en Luis Urbez (coord.), *Doce años de cultura española (1976-1987)*, Madrid, Encuentro.
- (2003): *La novela española en el fin de siglo: 1975-2001*, Madrid, Marenostrium.
- ÁLVAREZ, Luis David (2012): «La representación de la masculinidad en la narrativa de Juan José Millás», en *La representación de la masculinidad en la novela española contemporánea: Landeiro, Millás y Lago* [tesis doctoral], Madrid, Universidad Complutense, pp. 270-382.
- ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia (2009): «La dimensión espacial en la ficción de Juan José Millás: *La soledad era esto*», en Irene Andres-Suárez, Ana Casas & Inés d'Ors (eds.), *Juan José Millás: Grand Séminaire Universidad de Neuchâtel, 9-11 de mayo de 2000, Cuadernos de Narrativa*, 5, Madrid, Arco/Libros, pp. 263-274.
- ANASTASIO, María José (2001): «El orden alfabético de Juan José Millás: Salvación por la palabra», *Monographic review/Revista monográfica*, 17, pp. 187-205.
- (2004): «Tonto, muerto, bastardo e invisible: El sujeto político español y la fantasía de la novela familiar», *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 58(2), pp. 122-135.
- (2009): «Juan José Millás: la realidad y el delirio», en Enric Bou & Elide Pittarello (eds.), *(En)claves de la Transición: Una visión de los novísimos: prosa, poesía, ensayo*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 207-221.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene (2005): «Columna de opinión, microrrelato y articuento: relaciones transgenéricas», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 703-704, julio-agosto, pp. 25-28.
- (2009): «El desorden de los números. Revisión literaria de una economía global», en Irene Andres-Suárez, Ana Casas & Inés d'Ors (eds.), *Juan José*

Millás / *Grand Séminaire Universidad de Neuchâtel, 9-11 de mayo de 2000, Cuadernos de Narrativa 5*, Madrid, Arco/Libros, pp. 227-243.

ARDAVÍN, Carlos X. (1997): «Dialogía y heterobiografía en *Cerberos son las sombras* de Juan José Millás», *Mester*, 26, pp. 71-83.

AYUSO, César Augusto (2001): «Para un acercamiento a la narrativa de Juan José Millás», *Castilla: Estudios de Literatura*, 26, pp. 19-34.

AZCUE, Verónica (2009): «Sintomatología literaria: el carácter biológico de la narrativa de Juan José Millás», en Irene Andres-Suárez, Ana Casas & Inés d'Ors (eds.), *Juan José Millás: Grand Séminaire Universidad de Neuchâtel, 9-11 de mayo de 2000, Cuadernos de Narrativa, 5*, Madrid, Arco/Libros, pp. 115-124.

BAAH, Robert (1993): «Ficción, historia y autoridad: Juan José Millás y el narrador inconstante en *Letra muerta*», *Mester*, 22(1), pp. 9-18.

BALLESTEROS, Isolina (1994): «*La soledad era esto*: la función terapéutica del diario», en *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*, Nueva York, Peter Lang, pp. 142-173.

BASANTA, Ángel (1990): *La novela española de nuestra época*, Madrid, Anaya.

BEISEL, Inge (1995): «La relevancia de la memoria y el recuerdo, en las obras narrativas de Julio Llamazares y Juan José Millás», en Hans Felten & Ulrich Prill (eds.), *Juegos de la interdiscursividad. Actas de la Sección VII del Hispanistentag. Narrativa española contemporánea en el contexto europeo. Relaciones interdiscursivas*, Bonn, Romanistischer Verlag, pp. 25-35.

— (1998): «Sobre la relevancia del recuerdo, la escritura y la búsqueda de la propia identidad en la obra narrativa de Juan José Millás», en Derek W. Flitter (ed.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 21-26 de agosto de 1995*, vol. 5. Época contemporánea, Birmingham, Departamento de estudios hispánicos, Universidad, Doelphin Books, pp. 10-20.

BENSON, Ken (2004): «Del mal ontológico a la frustración cotidiana: Variantes del fantástico en la narrativa española contemporánea», *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, 20(1), pp. 17-50.

BÉRTOLO CADENAS, Constantino (1983): «Apéndice», en Juan José Millás, *Papel mojado*, Madrid, Anaya, pp. 185-213.

BORIN, Arianna (2012): *La paradoja de escribir/sentir en Juan José Millás* [tesis doctoral], Universidad Ca' Foscari, Venecia. En web: <dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/1783/828450-1153876.pdf?sequence=2>

- BURKHART, Diana (2007): «La función de la deuda en *Dos mujeres en Praga*», *España contemporánea*, 20(1), primavera, pp. 21-38.
- BURUNAT, Silvia (1980), *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española*, Madrid, José Porrúa Turanzas.
- BUSSIÈRE, Annie (2003): «El impacto del sujeto cultural en la novela española actual (1975-2000)», en Edmund Cros, *El sujeto cultural: Sociocrítica y análisis*, Medellín, Colombia, Fondo Cultural Universidad EAFIT, pp. 235-247.
- CABAÑAS, Pilar (2009): «Cartas, diarios, informes: el lenguaje de la ausencia en la obra de Juan José Millás», en Irene Andres-Suárez, Ana Casas & Inés d'Ors (eds.), *Juan José Millás / Grand Séminaire Universidad de Neuchâtel, 9-11 de mayo de 2000, Cuadernos de Narrativa 5*, Madrid, Arco/Libros, pp. 145-166.
- CABURLON, Ivan (2009): «El fantástico metalingüístico de Juan José Millás», en *Metaliteratura y cultura posmoderna* [tesis doctoral], Granada, Universidad, pp. 67-84. En web: <hera.ugr.es/tesisugr/18269199.pdf>
- CARA, Giovanni (1996): «“El pensamiento es una enfermedad sagrada y la vista un engaño”: Lo spettacolo de romance en *El desorden de tu nombre* de Juan José Millás», *Salina*, 10, noviembre, pp. 221-225.
- CARCELEN, Jean-François (1992): «Les réflexions du corps dans *La soledad era esto* de Juan José Millás», *Hispanística xx*, 9, Dijon, pp. 185-199.
- CARRATALÁ TERUEL, Fernando (2006): «Las columnas de Juan José Millás», *Boletín del Ilustre Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias de Madrid*, 179-180, noviembre-diciembre, pp. 14-16.
- CASALS CARRO, María Jesús (2003): «Juan José Millás: la realidad como ficción y la ficción como realidad (o cómo rebelarse contra los amos de lo real y del lenguaje): Análisis de Juan José Millás, columnista de *El País*», *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 9, Madrid, Universidad Complutense, pp. 63-124.
- CASAS, Ana (2001): «Diálogos absurdos: La obra narrativa de Juan José Millás», en Rolf Eberenz (ed.), *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna: Perspectivas literarias y lingüísticas*, Madrid, Verbum, pp. 33-53.
- (2009): «Una poética de lo fronterizo: “Ella imagina” de Juan José Millás», en Irene Andres-Suárez, Ana Casas & Inés d'Ors (eds.), *Juan José Millás / Grand Séminaire Universidad de Neuchâtel, 9-11 de mayo de 2000, Cuadernos de Narrativa 5*, Madrid, Arco/Libros, pp. 203-215.
- CASAS BARÓ, Carlota (2009): «La poesía del doble», en Irene Andres-Suárez, Ana Casas & Inés d'Ors (eds.), *Juan José Millás / Grand Séminaire Universidad de*

Neuchâtel, 9-11 de mayo de 2000, *Cuadernos de Narrativa* 5, Madrid, Arco/Libros, pp. 125-143.

- CASTELLS MOLINA, Isabel (2007): «“Escrivivir” o “escrisoñar” después de Cervantes (José María Merino y Juan José Millás)», en *Cervantes y la novela española contemporánea* [tesis doctoral], La Laguna, Universidad, pp. 431-452.
- CASTRO GARCÍA, M^a Isabel de & MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía (1990): *Tendencias y procedimientos de la novela española actual (1975-1988)*, Madrid, UNED.
- CATALÁN GONZÁLEZ, Miguel (1997): «Lógica y solipsismo en la obra de Juan José Millás: en torno a *Trilogía de la soledad*», *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, 6. En web: <pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero6/millas.htm>
- CLARK, Steven (2010): «La escritura como cura: enfermedad e identidad en *El mundo* por Juan José Millás», *La marca hispánica*, Vol. XX, Provo, Utah, Brigham Young University, pp. 29-40.
- CONTADINI, Luigi (2013): «Las novelas de la Transición de Juan José Millás: *Cerberos son las sombras*, *Visión del ahogado*, *El jardín vacío*», *Impossibilia*, 5, abril, pp. 32-46.
- CORDÓN GARCÍA, José Antonio (2010): «De la lectura ensimismada a la lectura colaborativa: nuevas topologías de la lectura en el entorno digital», en Raquel Gómez Díaz (ed.), *Polisemias visuales: Aproximaciones a la alfabetización visual en la sociedad intercultural*, Salamanca, Universidad, pp. 39-84.
- CORDONE, Gabriela (2000): «Millás: femenino, plural», *Cuadernos de Narrativa*, 5, Zaragoza, Libros Pórtico; Neuchâtel, Suiza, Institut de langue et littérature espagnoles, Université de Neuchâtel, pp. 267-274.
- CSIKÓS, Zsuzsanna (2006): «La función de la metamorfosis en la cuentística de Juan José Millás», en Gabriella Menczel & László Scholz (eds.), *La metamorfosis en las literaturas en lengua española*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, pp. 96-101.
- CSUDAY, Csaba (2003): «“Dentro y fuera”: El problema del espacio “postfantástico” en la exposición de *Ella imagina* de Juan José Millás», en Gabriella Menczel & László Scholz (eds.), *El espacio en la narrativa moderna en lengua española*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, pp. 48-56.
- (2006): «Metamorfosis del “yo” en *La mujer del cuadro*, de Juan José Millás», en Gabriella Menczel & László Scholz (eds.), *La metamorfosis en las literaturas en lengua española*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, pp. 102-106.

- CUADRAT HERNÁNDEZ, Esther (1995): «Una aproximación al mundo novelístico de Juan José Millás», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 541-542, julio-agosto, pp. 207-216.
- (2009): «La teoría poética de Juan José Millás», en Irene Andres-Suárez, Ana Casas & Inés d'Ors (eds.), *Juan José Millás / Grand Séminaire Universidad de Neuchâtel, 9-11 de mayo de 2000, Cuadernos de Narrativa 5*, Madrid, Arco/Libros, pp. 63-76.
- CUVARDIC GARCÍA, Dorde (1999): «Los conflictos de la adolescencia en *Cerberos son las sombras*», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 25(1), pp. 89-104.
- DÍAZ DE TUESTA, M. José (2004): «Millás cuenta sus obsesiones e indaga en las trampas de la realidad», *El País. Cultura*, 11 de julio, San Lorenzo del Escorial. En web: <elpais.com/diario/2004/07/11/cultura/1089496808_850215.html>
- EPPS, Brad (2001): «Battered Bodies and Inadequate Meanings: Violence and Disenchantment in Juan José Millás's *Visión del ahogado*», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 5, pp. 25-53.
- FRANKE, Yvonne (1995): «Juan José Millás, *Volver a casa*: Una lectura baudrillardiana», en Hans Felten & Ulrich Prill (eds.), *Juegos de la interdiscursividad: Actas de la Sección VII del Hispanistentag. Narrativa española contemporánea en el contexto europeo. Relaciones interdiscursivas*, Bonn, Romanistischer Verlag, pp. 69-73.
- FRIEDMAN, Edward H. (1997): «Defining Solitude: Juan José Millás's *La soledad era esto*», *RLA: Romance Languages Annual*, 9, pp. 492-495.
- GIE KOH, Sel (2011): *El juego de la identidad en la obra narrativa de Juan José Millás* [tesis doctoral], Madrid, Universidad Autónoma, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Lingüística, Lenguas Modernas, Lógica y Filosofía de la Ciencia, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.
- GIOVANNINI, Maria Alessandra (2000): «La realidad y su "doble": el espacio en la obra de Juan José Millás», *Cuadernos de Narrativa*, 5, Zaragoza, Libros Pórtico; Neuchâtel, Suiza, Institut de langue et littérature espagnoles, Université de Neuchâtel, pp. 243-254.
- GONZÁLEZ ARCE, Teresa (2007): «La caverna según Millás: La construcción de la realidad en *Todo son preguntas*, *El ojo de la cerradura* y *Sombras entre sombras*», en Pierre Civil & Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo... París, del 9 al 13 de julio de 2007*, Vol. 2, p. 163-166.

- (2008): «Periodismo, ficción y realidad: a propósito de *Todo son preguntas, El ojo de la cerradura, Sombras sobre sombras* de Juan José Millás», *Alpha: Revista de artes, letras y filosofía*, 26, julio, pp. 89-99.
- GONZÁLEZ LANDA, María Carmen (1992): «Signos reiterados en *La soledad era esto*», en *Investigaciones semióticas IV: Describir, inventar, transcribir un mundo: Actas del IV Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Celebrado en Sevilla (3-5 de diciembre, 1990)*, vol. II, Madrid, Visor Libros, pp. 633-642.
- GÖRLING, Reinhold (1994): «Juan José Millás: el yo a dos voces de una generación», en Dieter Ingenschay & Hans-Jörg Neuschäfer, *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, Lumen, Barcelona, pp. 123-133.
- GRACIA, Jordi (1998): «Entrevista con José-Carlos Mainer», *Cuadernos hispanoamericanos*, 579, septiembre, pp. 59-70.
- (1999): «El alfabeto de Millás», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 583, enero, pp. 135-137.
- (2006): «Fábula menor», *El País. Babelia. Crítica*, 21 de octubre. En web: <elpais.com/diario/2006/10/21/babelia/1161388212_850215.html>
- GULLÓN, Ricardo (1994): *La novela española contemporánea: ensayos críticos*, Madrid, Alianza.
- GUTIÉRREZ, Fabián (1992): *Cómo leer a Juan José Millás*, Madrid, Júcar.
- HIGUERO, Francisco Javier (2009): «Aleatoriedad simulacral en *Laura y Julio* de Juan José Millás», *Hispanófila: Literatura-Ensayos*, 155, enero, pp. 51-63.
- HOLLOWAY, Vance R. (1999): «Los placeres del descontento edípico en *El desorden de tu nombre* de Juan José Millás», en *El Posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*, Madrid, Fundamentos, pp. 335-357.
- JOHANNSON, Edwin (2013): «La interacción amorosa entre hombre y mujer en *El adulterio como vocación y otros cuentos*. Un estudio sobre las funciones de los personajes en la narrativa breve de Juan José Millás» [tesina], Karlstad, Suecia, Universidad, Facultad de Estética y Filosofía. En web: <www.diva-portal.org/smash/get/diva2:582972/FULLTEXT01.pdf>
- KAKUK, Jennifer (2006): «Visión del ahogado. Doble visión: modernista-postmodernista», *Letras Hispanas*, 3(1), verano, pp. 23-32.
- KALENIC RAMŠAK, Branka (2005): «*Las llamadas perdidas* de *Dos mujeres en Praga* (Manuel Rivas y Juan José Millás)», en Anna-Sophia Buck & Irene Gastón Sierra (eds. e introd.), «*El amor, esa palabra...*»: *el amor en la novela española*

contemporánea de fin de milenio, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 129-140.

- KNICKERBOCKER, Dale F. (1997): «Búsqueda del ser auténtico y crítica social en *Tonto, muerto, bastardo e invisible* de Juan José Millás», *Anales de la literatura española contemporánea*, 22(2), pp. 211-233.
- (2000): «Escritura, obsesión e identidad en la obra de Juan José Millás», en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, tomo II, Madrid, Castalia, pp. 681-686.
- (2007): «*Dos mujeres en Praga*, de Juan José Millás: novela onto-epistemológica. O: el ser como víctima/verdugo», *Texturas*, 7, pp. 53-69.
- KOČOVÁ, Linda (2011): *Javier Marías y Juan José Millás: Comparación de Todas las almas y El desorden de tu nombre* [tesis doctoral], Praga, Universidad Karlova, Facultad de Artes, Departamento de Filología Hispánica.
- KUNZ, Marco (1998): «El narrador y la paradoja cretense en *Papel mojado* de Juan José Millás», en Beatrice Schmid & Montserrat Ollé (eds.), *La novela policíaca en la Península Ibérica: Actas del Coloquio Internacional de Basilea, 30-31 de enero de 1998*, ARBA, 10, Basilea, Universidad, Romanisches Seminar, pp. 119-136.
- (2009): «La caja, la grieta y la red: la psicopatología del espacio en la obra de Juan José Millás», en Irene Andres-Suárez, Ana Casas & Inés d'Ors (ed.), *Juan José Millás: Cuaderno de Narrativa 5, Grand Séminaire Universidad de Neuchâtel, 9-11 de mayo de 2000*, pp. 245-262.
- LEZANA ODRIOSOLA, M^a Isabel (1989): «Juan José Millás: historia de un fracaso», en *Seis calas en la narrativa española contemporánea*, Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey, pp. 57-75.
- LODI, Patrizia (1996): «Il riscatto esistenziale in *La soledad era esto* di Juan José Millás», en Laura Dolfi (ed.), *Scrittori «contro»: modelli in discussione nelle lettere iberiche. Atti del convegno di Roma, 15-16 marzo 1995*, Roma, Bulzoni, pp. 221-234.
- LÓPEZ, Ignacio-Javier (1988): «Novela y realidad: En torno a la estructura de *Visión del ahogado* de Juan José Millás», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 13(1-2), pp. 37-54.
- MAESENEER, Rita de (1997): «“Una carencia íntima” de Juan José Millás o la impostura perversa», en Patrick Collard (ed.), *El relato breve en las letras hispánicas actuales*, Ámsterdam, Rodopi, pp. 63-73.

- MAINER, José-Carlos (2005): *Tramas, libros, nombres: para entender la literatura española, 1944-2000*, Barcelona, Anagrama.
- (2008): «Premio Nacional de Narrativa. Para los que no se fían de la “realidad”», *El País. Cultura*, 14 de octubre. En web: <elpais.com/diario/2008/10/14/cultura/1223935211_850215.html>
- (2009): «El orden patriarcal, el orden del mundo: motivos en la obra de Juan José Millás», en Irene Andres-Suárez, Ana Casas e Inés d’Ors (eds.), *Juan José Millás: Cuaderno de Narrativa 5, Grand Séminaire Universidad de Neuchâtel, 9-11 de mayo de 2000*, pp. 23-46.
- MANCERA RUEDA, Ana (2009): «El “articuento”: Una tradición discursiva a medio camino entre el periodismo y la literatura», *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, 43. En web: <pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero43/articuen.html>
- MARÍN MALAVÉ, María del Rosario (2011): *El columnismo de Juan José Millás en relación con su narrativa: Análisis de sus columnas en El País (1990-2008)* [tesis doctoral], Málaga, Universidad, Facultad de Filosofía y Letras.
- MARTÍN, Rebeca (2008): «El doble en el microrrelato español del siglo XX», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 741, septiembre, pp. 9-12.
- MARTÍN GARZO, Gustavo (2007): «Las provincias secretas», *El País. Cultura. Tribuna*, 8 de noviembre. En web: <cultura.elpais.com/cultura/2007/11/08/actualidad/1194476401_850215.html>
- MARTÍNEZ LATRE, M^a Pilar (1987a): «Juan José Millás y la estrategia narrativa de *Papel mojado*», *Mester*, 16(1), pp. 5-15.
- (1987b): «Técnicas narrativas en *Letra muerta* de Juan José Millás: una relación equívoca con un autor ideal», *Mester*, 16(2), pp. 3-17.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2000): «El lugar del zapato: *No mires debajo de la cama*, de Juan José Millás», *Letras Libres*, junio. En web: <www.letraslibres.com/revista/libros/no-mires-debajo-de-la-cama-de-juan-jose-millas>
- (2009): «Juan José Millás: viaje al centro de la realidad», en Irene Andres-Suárez, Ana Casas e Inés d’Ors (ed.), *Juan José Millás: Cuaderno de Narrativa 5, Grand Séminaire Universidad de Neuchâtel, 9-11 de mayo de 2000*, pp. 47-67.
- MAUREL, Marcos (2006): «Notas a la *Trilogía de la soledad* de Juan José Millás», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 677, noviembre, pp. 73-86.

- MIRANDA, Martha Isabel (1994): «El lenguaje cinematográfico de la acción en la narrativa de Juan José Millás», *Revista Hispánica Moderna*, 47(2), diciembre, pp. 526-542.
- NADAL GARCÍA, José María (2001-2003): «Las columnas periodísticas de tipo creativo y la narratividad: La lógica narrativa y los artículos de Juan José Millás en *El País*», *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 12-14, pp. 377-392.
- OREJAS, Francisco G. (2003): *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco/Libros.
- PÉREZ VICENTE, Nuria (2002): «Amor y erotismo en la novela posmoderna española: Juan José Millás», en Domenico Antonio Cusato & Loretta Frattale (coords.), *La penna di Venere. Scritture dell'ammore nelle culture iberiche: Atti del XX Convegno Associazione Ispanisti Italiani*, vol. I, Messina, Andrea Lippolis, pp. 235-244.
- PEYRÈGNE, Françoise (1997): «Espacio urbano, espacio íntimo en la novela de Juan José Millás», en Jacqueline Covo-Maurice & Maria Ghazali (eds.), *Historia, espacio e imaginario*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, pp. 71-78.
- PRÓSPERI, Germán Guillermo (2007a): «“Las palabras dan miedo”. Fotografía y literatura en la obra de Juan José Millás», *Texturas* 7, pp. 119-131.
- (2007b): «Narradores y narradoras en los últimos textos de Juan José Millás», en Pierre Civil & Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo... París, del 9 al 13 de julio de 2007*, Vol. II, p. 189-195.
- ROAS, David (2009): «El hombre que (casi) controlaba el mundo: Juan José Millás y lo fantástico», en Irene Andres-Suárez & Ana Casas (eds.), *Juan José Millás / Grand Séminaire de Neuchâtel, Coloquio Internacional Antonio Muñoz Molina, 9-11 de mayo de 2000*, Madrid, Arco/Libros, pp. 217-225.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2009): «La epistemología de la extrañeza en las columnas de Juan José Millás», en Irene Andres-Suárez, Ana Casas & Inés d'Ors (eds.), *Juan José Millás / Grand Séminaire Universidad de Neuchâtel, 9-11 de mayo de 2000, Cuadernos de Narrativa 5*, Madrid, Arco/Libros, pp. 275-295.
- RODRÍGUEZ, Juan (2001): «El reverso del espejo: ficción y virtualidad en la narrativa de Juan José Millás», *Hispanística XX*, 19, Dijon, pp. 111-123.
- RUSSO, Antonella (2009): «Il corpo del testo, il corpo nel testo: scrittura e ossessione nella narrativa di Juan José Millás», *Artifara*, 9, enero-diciembre,

sección Addenda. En web: <www.artifara.unito.it/Nuova%20serie/N-mero-9/Addenda/default.aspx?oid=255&oalias=>

RUZ VELASCO, David (1999): «*La soledad era esto* y la postmodernidad. El sujeto escriptivo, el sueño mimético y la antípoda», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 11, Universidad Complutense de Madrid. En web: <pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero11/millas.html>

SÁNCHEZ, Yvette (2009): «El discreto encanto de la asimetría», en Irene Andres-Suárez, Ana Casas & Inés d'Ors (eds.), *Juan José Millás: Grand Séminaire Universidad de Neuchâtel, 9-11 de mayo de 2000, Cuadernos de Narrativa 5*, Madrid, Arco/Libros, pp. 77-89.

SEGURA, Camila (2005): «*La soledad era esto* de Juan José Millás: La reconstrucción de un yo fragmentado», *Ciberletras*, 12, enero. En web: <www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v12/segura.html>

SOBEJANO, Gonzalo (1987): «Juan José Millás, fabulador de la extrañeza», en Ricardo Landeira & Luis T. González del Valle (eds.), *Nuevos y novísimos: algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los 60*, Boulder, Colorado, Universidad, Society of Spanish & Spanish-American Studies, pp. 195-215.

— (1988): «La novela ensimismada (1980-1985)», *España contemporánea: revista de literatura y cultura*, 1(1), pp. 9-26.

SPIRES, Robert C. (1996): «Panoptic vision in *Visión del ahogado*», *Post-totalitarian Spanish fiction*. Columbia, University of Missouri Press, pp. 87-102.

SUÑÉN, Luis (1981): «*El jardín vacío*, de Juan José Millás», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 421, pp. 5-6.

TANNER, Constanza (2016): «El periodismo literario como traducción entre dos lecturas: La obra ambidiestra de Juan José Millás», *RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Área Letras*, 7(10), octubre, [pp. 1-19].

TURPIN, Enrique (2009): «La fábula de sesenta espacios», en Irene Andres-Suárez, Ana Casas & Inés d'Ors (eds.), *Juan José Millás / Grand Séminaire Universidad de Neuchâtel, 9-11 de mayo de 2000, Cuadernos de Narrativa 5*, Madrid, Arco/Libros, pp. 153-167.

VALLS, Fernando (1999): (2001): «Prólogo. Los articuentos de Juan José Millás en su contexto», en Juan José Millás, *Articuentos*, Barcelona, Alba, pp. 7-14.

— (2002): «La Beatriz mecánica de Juan José Millás: A propósito de *Volver a casa*», en Carme Riera, Meri Torras & Isabel Clúa (eds.), *Perversas y divinas: La*

representación de la mujer en las literaturas hispánicas: el fin de siglo y/o el fin del milenio actual, 2, Valencia, Excultura, pp. 243-248.

- (2005): «Articuento», *Quimera*, 25 años, 1980-2005: *El alfabeto de los números*, 263-264, noviembre, pp. 19-20.
- (2009): «Entre el artículo y la novela: La “poética” de Juan José Millás», en Irene Andres-Suárez, Ana Casas & Inés d’Ors (eds.), *Juan José Millás / Grand Séminaire Universidad de Neuchâtel, 9-11 de mayo de 2000, Cuadernos de Narrativa 5*, Madrid, Arco/Libros, pp. 115-131.
- VARA, Natalia (2008): «*El mundo de Juan José Millás: Una escritura entre lo novelesco y lo autobiográfico*», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 743, pp. 21-22.
- VELASCO MARCOS, Emilia (2003): «Los fingidos textos zurdos de Millás: *Dos mujeres en Praga*», en *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea: Actas del X Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea, El Puerto de Santa María, noviembre de 2002*, Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, pp. 103-111.
- VERES, Luis (2003): «Ironía y paradoja en el texto periodístico de opinión: Juan José Millás», en *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea: Actas del X Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea, El Puerto de Santa María, noviembre de 2002*, Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, pp. 159-168.
- VILLAMÍA UGARTE, Fernando (1997): «*El desorden de tu nombre* de Juan José Millás, novela “escriptiva”», en Esteban Torre & José Luis García Barrientos (eds.), *Comentarios de textos literarios hispánicos: Homenaje a Miguel Ángel Garrido*, Madrid, Síntesis, pp. 425-436.
- WALLIS, Alan (2008): «*El desorden de tu nombre: novela de ansiedad*», en Sara M. Sanz (ed.), *Actas del XLII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español: Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, 30 de julio al 2 de agosto de 2007*, Madrid, Asociación de Profesores de Español (AEPE), pp. 205-212.
- WELLS, Caragh (2005): «Los *articuentos* de Juan José Millás: la crítica democrática», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 703-704, julio-agosto, pp. 35-37.

3 | Bibliografía general

Libros, artículos, reseñas o entrevistas sobre otros temas o autores que me han aportado ideas y enfoques sobre asuntos concretos: posmodernidad, simulacro, periodismo, estética, cine, fotografía, etc. [Fecha de la última consulta de las entradas digitales: 6 de febrero de 2017, salvo que se especifique otra].

AARSETH, Espen (2004): «La literatura ergódica», en Domingo Sánchez-Mesa Martín (coord.), *Literatura y cibercultura*, Madrid, Arco/Libros, pp. 117-146.

— (2006): «Sin sensación de final: la estética hiperertextual», en M^a Teresa Vilariño Picos & Anxo Abuín González (introd. y comp.), *Teoría del hipertexto: La literatura en la era electrónica*, Madrid, Arco/Libros, pp. 93-119.

ÁGUILA SOTO, Cornelio (2007): *Sobre el ocio y la posmodernidad: un análisis sociocrítico*, Sevilla, Wanceulen.

AGUILAR, Andrea (2007): «“La imagen puede ser el nuevo opio del pueblo”. Entrevista: Marc Augé, antropólogo», *El País. Cultura*, 23 de junio. En web: <elpais.com/diario/2007/06/23/cultura/1182549605_850215.html>

ALFONSECA MORENO, Manuel (2000): «La máquina de Turing», *Números*, 43-44, pp. 165-168. En web: <www.sinewton.org/numeros/numeros/43-44/Articulo33.pdf>

— (2014): «¿Basta la prueba de Turing para definir la “inteligencia artificial”?», *Scientia et fides*, 2(2), pp. 129-134. En web: <dadun.unav.edu/bitstream/10171/37284/1/4770-14283-1-SM.pdf>

ALVAR, Manuel (1971): «Técnica cinematográfica en la novela española de hoy», en *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*, Madrid, Gredos, pp. 291-311.

AMAT, Nuria (1994): *El libro mudo: Las aventuras del escritor entre la pluma y el ordenador*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik.

ANGULO PARRA, Yolanda (1997): «La esencia de vidrio: modernidad y posmodernidad», *Recursos en la red*, noviembre. En web: <rcci.net/globalizacion/fg011.htm>

AUMONT, Jacques (1996): *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós.

AYALA, Francisco (1996): *El escritor y el cine*, Madrid, Cátedra.

BACHELARD, Gaston (2012): *La poética del espacio*, México, Fondo de cultura económica.

- BAQUERO GOYANES, Mariano (1985): «Pintura y literatura: el espacio secuencial», *Archivum*, 33, pp. 77-92.
- BARICCO, Alessandro (2008): *Los bárbaros: ensayo sobre la mutación*, Barcelona, Anagrama.
- BARTHES, Roland [et al.] (1974): *La semiología*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- (2011): *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós.
- BAUDRILLARD, Jean (1981): *De la seducción*, Madrid, Cátedra.
- (1991): *La transparencia del mal: ensayo sobre los fenómenos extremos*, Barcelona, Anagrama.
- (1993): *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós.
- (1996): «Videosfera y sujeto fractal», en Giovanni Anceschi... [et al.], *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, pp. 27-36.
- (1997): *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama.
- (1998): *La ilusión y la desilusión estética; La simulación en el arte; La escritura automática del mundo*, Caracas, Monte Ávila.
- (2011): *La sociedad de consumo: sus mitos, sus estructuras*, Madrid, Siglo XXI.
- BAUMAN, Zygmunt (2009): *Ética posmoderna*, Madrid, Siglo XXI.
- BECHELLONI, Giovanni (1996): «¿Televisión-Espectáculo o Televisión-Narración?», en Giovanni Anceschi... [et al.], *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, pp. 55-63.
- BENHABIB, Seila (2011): *Dignity In Adversity: Human Rights In Troubled Times*, Cambridge, Polity.
- (2015): *El ser y el otro en la ética contemporánea: feminismo, comunitarismo y posmodernismo*, Barcelona, Gedisa.
- BENJAMIN, Walter (1989): *Escritos: la literatura infantil, los niños y los jóvenes*, Buenos Aires, Nueva Vision.
- (1990): «Pequeña historia de la fotografía», en *Discursos interrumpidos, I*, Madrid, Taurus, pp. 63-85.

- (2005): *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal.
- (2008): *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos.
- BERGER, Peter L.; & LUCKMANN, Thomas (2008): *La construcción de la realidad social*, Buenos Aires, Amorrortu.
- (2008): *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido: la orientación del hombre moderno*, Barcelona, Paidós.
- BERMEJO, Diego (1998): «Deleuze y el pensamiento transversal: crítica del pensamiento de la identidad, pensamiento de la pluralidad y del rizoma», *Cuadernos salmantinos de filosofía*, 25, pp. 273-302.
- (2003): «Pensar la pluralidad», *Brocar: cuadernos de investigación histórica*, 27, pp. 81-114.
- (2005): *Posmodernidad: pluralidad y transversalidad*, Barcelona, Anthropos.
- BERMÚDEZ MARTÍNEZ, María (2002): «Macedonio y Ramón: la prosa vanguardista», *América sin nombre*, 3, junio, pp. 22-28.
- BERNADES, Horacio (2015): «Un hombre y una mujer en un mundo onírico», *Página 12, Cultura y espectáculos*, 18 de septiembre. En web: <www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-36695-2015-09-18.html>
- BINETTI, María J. (2007): «Kierkegaard-Derrida y la reconstrucción del sujeto», *Daimon: Revista de Filosofía*, 40, pp. 119-130. En web: <revistas.um.es/daimon/article/view/21221/20531>
- BIRKERTS, Sven (1999): *Elegía a Gutenberg: El futuro de la lectura en la era electrónica*, Madrid, Alianza.
- (2008): *The Art of Time in Memoir: Then, Again*, Minneapolis, Graywolf Press.
- BLANCHOT, Maurice (1995): *El libro que vendrá*, Madrid, Siglo XXI.
- BLOOM, Harold (2005): *¿Dónde se encuentra la sabiduría?*, Madrid, Santillana.
- BODEN, Margaret (1984): *Inteligencia Artificial y hombre natural*, Madrid, Tecnos.
- BOOTH, Wayne C. (1986): *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus.
- BOURRIAUD, Nicolas (2004): *Post producción: la cultura como escenario*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

- BREA, José Luis (1991): «Nuevas estrategias alegóricas», *Tecnos, Colección Metrópolis*, pp. 1-131. En web: <www.joseluisbrea.es/ediciones_cc/nea.pdf>
- (2004): «Apéndice: Redefinición de las prácticas artísticas s.21», en *El tercer umbral: Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Murcia, CENDEAC, pp. 120-130. En web: <www.uclm.es/profesorado/juanmancebo/descarga/docencia/movimientos/3umbral.pdf>
- BRUNO, Marcello Walter (1996): «Necrológica por la civilización de las imágenes», en Giovanni Anceschi... [et al.], *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, pp. 157-171.
- BUCHER, François (2007): «Televisión (un discurso)», *Estudios visuales*, 4, enero, pp. 58-69. En web: <www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/bucher-4-completo.pdf>
- BUENO, Gustavo (1974): *La Metafísica presocrática*, Madrid, Pentalfa.
- CALDEVILLA DOMÍNGUEZ, David (2013): «El papel de la prensa escrita como agente socializador», *adComunica: revista de estrategias, tendencias e innovación en comunicación*, 6, Castellón, Asociación para el desarrollo de la comunicación adComunica; Madrid, Universidad Complutense y Universitat Jaume I, pp. 205-222. En web: <[dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2013.6.12](https://doi.org/10.6035/2174-0992.2013.6.12)>
- CALLES, Jara (2011): *Literatura de las nuevas tecnologías: Aproximación estética al modelo literario español de principios de siglo (2001-2011)* [tesis doctoral], Salamanca, Universidad, Facultad de Filosofía.
- CALVINO, Italo (1989): *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela.
- CAMARERO, Jesús (1997): «Escritura e interactividad», en José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo & Mario García-Page (eds.), *Literatura y multimedia: Actas del VI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, Cuenca, UIMP, 1-4 de julio, 1996*, Madrid, Visor Libros, pp. 217-231.
- CARO VALVERDE, María Teresa (1999): *La escritura del otro*, Murcia, Universidad.
- CARR, Nicholas (2016): *Superficiales: ¿qué está haciendo Internet con nuestras mentes?*, Madrid, Taurus.
- CARRILLO MARTÍN, Nuria (2001): «Las antologías del cuento español en los noventa», en José Romera Castillo & Francisco Gutiérrez Carballo (eds.), *El cuento español en la década de los noventa: Actas del X Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, Madrid, 31 de mayo - 2 de julio de 2000*, Madrid, Visor, UNED, pp. 47-66.

- CARRIÓN, Jorge (2009): «Google Revolution», *SalónKritik*, 22 de marzo. En web: <salonkritik.net/08-09/2009/03/google_revolution_3_jorge_carr.php>
- CASETTI, Francesco; & DI CHIO, Federico (1996): *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós.
- CASTELLS, Manuel (1997): *La sociedad red*, Madrid, Alianza.
- (2003): *La Galaxia Internet*, Barcelona, Ediciones de Bolsillo.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (1989): «Literatura y psicología», *El País. Opinión. Tribuna*, 19 de enero. En web: <elpais.com/diario/1989/01/19/opinion/601167611_850215.html>
- CELIS, Bárbara (2011): «Un mundo distraído», *El País, Babelia, Entrevista: en portada*, 29 de enero. En web: <elpais.com/diario/2011/01/29/babelia/1296263535_850215.html>
- CHATMAN, Seymour (1990): *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus.
- CIORAN, Emil M. (2000): *El aciago demiurgo*, Madrid, Taurus.
- CHIHU AMPARÁN, Aquiles; & LÓPEZ GALLEGOS, Alejandro (2000): «El enfoque dramático en Erving Goffman», *Polis 2000: Anuario de Sociología*, México, UAM-Iztapalapa, pp. 239-255. En web: <revistas-colaboracion.juridicas.unam.mx/index.php/polis/article/view/16767/14995>
- COLOMBO, Fausto (1996): «El icono ético. La imagen de síntesis y un nuevo paradigma moral», en Giovanni Anceschi... [et al.], *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, pp. 145-156.
- CORNAGO BERNAL, Óscar (2004-2006): «La teatralidad como crítica de la modernidad», *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 15-17, pp. 191-206.
- (2005): «¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad», *Telón de fondo: revista de teoría y crítica teatral*, 1, agosto, pp. [1-13]. En web: <www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero1/articulo/2/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad.html>
- (2015): *Ensayos de teoría escénica: sobre teatralidad, público y democracia*, Madrid, Abada.
- CÓZAR, Rafael de (1991): *Poesía e imagen: formas difíciles de ingenio literario*, Sevilla, El Carro de Nieve.

- CRANDALL, Jordan (2008): «A su disposición. La “disponibilidad” como aparato de control», *Estudios visuales*, 5, enero, pp. 44-64. En web: <www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num5/crandall.pdf>
- CRESPO, Antonio (1969): «Literatura y cine», *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 51, pp. 12-20.
- CRYSTAL, David (2002): *El lenguaje e Internet*, Madrid, Cambridge University Press.
- DE KERCKHOVE, Derrick (1999a): *La piel de la cultura: investigando la nueva realidad electrónica*, Barcelona, Gedisa.
- (1999b): *Inteligencias en conexión: hacia una sociedad de la web*, Barcelona, Gedisa.
- DE LA CALLE, Román (1971): «G. Lukács y/o la estética diferencial», *Teorema: revista internacional de filosofía*, 1(2), pp. 71-82.
- DEBORD, Guy (2003): *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos.
- DELEUZE, Gilles (2015): *La imagen-movimiento: estudios sobre cine, 1*, Barcelona, Paidós.
- DELEUZE, Gilles; & GUATTARI, Félix (1998): *El Anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós.
- (2009): *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama.
- (2016): *Rizoma*, Valencia, Pre-Textos.
- DERRIDA, Jacques (1995): *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Madrid, Trotta.
- DICHTER, Ernest (1970): *Las motivaciones del consumidor*, Buenos Aires, Sudamericana.
- DÍEZ BORQUE, José María (1971): «Literatura y mass-media (Problemas de cultura de masas)», *Revista española de la opinión pública*, 26, oct.-dic., pp. 45-70.
- EAGLETON, Terry (1997): *Las ilusiones del posmodernismo*, Barcelona, Paidós.
- ECHEVERRÍA, Javier (1994): *Telépolis*, Barcelona, Destino.
- (1995): *Cosmopolitas domésticos*, Barcelona, Anagrama.
- (1999): *Los señores del aire: Telépolis y el Tercer Entorno*, Barcelona, Destino.

- Eco, Umberto (1970): «Cine y literatura: la estructura de la trama», en *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca, pp. 194-200.
- (1984): *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen.
- (1999): *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen.
- ESCOHOTADO, Antonio (2000): *Caos y orden*, Madrid, Espasa Calpe.
- FAJARDO FAJARDO, Carlos (1999): «Hacia una estética de la cibercultura», *Revista Javeriana*, Universitas Humanística, pp. 113-123. En web: <revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/viewFile/9579/7811>
- (2001): *Estética y posmodernidad: Nuevos contextos y sensibilidades*, Abya-Yala, Quito, Ecuador. En web: <repository.unm.edu/bitstream/handle/1928/11516/Est%C3%A9tica%20y%20posmodernidad%20nuevos%20contextos.pdf?sequence=1>
- FAIRCLOUGH, Norman (2000): «El lenguaje en el nuevo capitalismo», en María Laura Pardo & María Valentina Noblia (eds.), *Globalización y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Biblos, pp. 41-52.
- FARRINGTON, Benjamin (1984): *Ciencia y filosofía en la Antigüedad*, Barcelona, Ariel.
- FEDERICI, Silvia (2015): *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*, Madrid, Traficantes de Sueños.
- FERRÉ, Juan Francisco (2009): «Mutantes de la narrativa andaluza», *Revista Actualidad*, 36, pp. 1-28.
- FINK, Andrés (2000): «La globalización y su historia», en María Laura Pardo & María Valentina Noblia (eds.), *Globalización y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Biblos, pp. 17-28.
- FOUCAULT, Michel (2002): *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, México D.F., Siglo XXI.
- (2005): *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- (2007): *Historia de la sexualidad: Tomo 1, La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI.
- FRESÁN, Rodrigo (2002): «El mundo según Cheever», *Barcelona Review*, 32, septiembre-octubre. En web: <www.barcelonareview.com/32/s_rf.htm>

- FREUD, Sigmund (1988): *El chiste y su relación con el inconsciente*, en *Obras completas*, Vol. 5, Barcelona, Orbis.
- FUKUYAMA, Francis (2002): *El fin del hombre: consecuencias de la revolución biotecnológica*, Barcelona, Ediciones B.
- GALLINO, Luciano (1996): «El problema MMMM (Modelos Mentales Mediados por los Media)», en Giovanni Anceschi... [et al.], *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, pp. 47-54.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1997): «“Botella al mar para el Dios de las palabras”: Discurso ante el I Congreso Internacional de la Lengua Española de Zacatecas», *La Jornada*, 8 de abril, México. En web: <cvc.cervantes.es/obref/congresos/zacatecas/inauguracion/garcia_marquez.htm>
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (2008): *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- (2011): *Narración y ficción: literatura e invención de mundos*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert,
- GIMFERRER, Pere (2000): *Cine y literatura*, Barcelona, Seix Barral.
- GOFFMAN, Erving (1997): *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu.
- GOMBRICH, Ernst Hans (1982): *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gili.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1998): *El rastro*, Madrid, Espasa-Calpe.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2002): «Creación literaria en la Red: de la narrativa posmoderna a la hiperficción», *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, 22, Universidad Complutense de Madrid. En web: <pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero22/cre_red.html>
- GONZÁLEZ MIRANDA, Marta (2005): «Las funciones del espacio en el Lazarillo de Tormes: texto literario y texto fílmico», en Carmen Becerra (dir.), *Reescribir ficciones: imágenes de la literatura en el cine y la televisión*, Villagarcía de Arousa, Pontevedra, Mirabel, pp. 121-133.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1994): «El texto televisivo», *Signos: teoría y práctica de la educación*, 12, abril-junio, pp. 4-13.
- (1998): *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Madrid, Cátedra.

- GOYTISOLO, Luis (1995): «El impacto de la imagen en la narrativa española contemporánea», *Discurso leído el día 29 de enero de 1995, en su recepción pública*, Real Academia Española, pp. 11-30. En web: <www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Luis_Goytisoló.pdf>
- GRACIA ARMENDÁRIZ, Juan (1995): «El artículo diario de Francisco Umbral (1961-1990). Una preceptiva del género: Acercamiento a una comprensión global de la obra periodística», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 581, mayo, pp. 18-19.
- GROHMANN, Alexis (2005): «La escritura impertinente», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 703-704, julio-agosto, pp. 2-5.
- GUZMÁN BASTIDA, Álvaro (2017): «Moira Weigel / ensayista. Autora de *Labor for love*: “Hay que abolir el género. La revolución sexual de los 60 se limitó a destruir normas”», *CTXT, Política, Estados Unidos*, 17 de enero. En web: <ctxt.es/es/20170111/Politica/10575/Moira-Wigel-entrevista-escritora-feminismo-relaciones.htm>
- HABERMAS, Jürgen (2006): *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*, Barcelona, Gustavo Gili.
- HARAWAY, Donna Jeanne (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra; Valencia, Universitat, Instituto de la mujer.
- HERNÁNDEZ MIRÓN, Juan Luis (2009): «Microrrelato y modernidad digital. Estrategias comunicativas de un género fronterizo», en *Crisis analógica, futuro digital: Actas del IV Congreso Online del Observatorio para la Cibersociedad, celebrado del 12 al 29 de noviembre de 2009*. En web: <www.cibersociedad.net/congres2009/es/coms/microrrelato-y-modernidad-digital-estrategias-comunicativas-de-un-genero-fronterizo/808/>
- HORKHEIMER, Max; & ADORNO, Theodor W. (2009): *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta.
- HUTCHEON, Linda (1988): *A Poetics of Postmodernism: history, theory and fiction*, New York, Routledge.
- (2002): *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge.
- JAMESON, Fredric (1995): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós
- (1996): *Teoría de la postmodernidad*, Valladolid, Trotta.
- KERMODE, Frank (2000): *El sentido de un final: estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona, Gedisa.

- KRISTEVA, Julia (1974): *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen.
- (2006): *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis Ferdinand Céline*, México, Siglo XXI.
- KURZWEIL, Raymond (2005): *The Singularity is Near: When Humans Transcend Biology*, Nueva York, Viking.
- LACAN, Jacques (1983): *El seminario de Jacques Lacan. Libro 1: los escritos técnicos de Freud: 1953-1954*, Barcelona, Paidós.
- LARREA AGESTA, Evaristo (1982): «Presupuesto vital», en *Favorables París Poema*, 1, Sevilla, Librería Renacimiento, pp. 1-5 [edición facsímil de la revista original publicada en París en julio de 1926].
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1994): *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica.
- LEVIS, Diego (1997): *Los videojuegos, un fenómeno de masas*, Barcelona, Paidós.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm (1983): *Monadología; Discurso de metafísica; Profesión de fe del filósofo*, Barcelona, Orbis.
- LIPOVETSKY, Gilles (2000): *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*, Madrid, Anagrama.
- (2010): *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama.
- (2014): *La felicidad paradójica: ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo*, Barcelona, Anagrama.
- LÓPEZ CEDEÑO, Francisco (2013): «Baudrillard y la teoría postmoderna sobre los media», *Claridades. Revista de filosofía*, 5, pp. 14-31. En web: <www.filosofiaenmalaga.net/claridades5/Cedeno2013.pdf>
- LÓPEZ PAN, Fernando (1996): *La columna periodística: teoría y práctica: el caso de Hilo Directo*, Pamplona, Eunsá.
- LORIGA, Ray (2011): «La influencia del pop», programa *Nostromo* de RTVE, 6 de abril. En web: <goo.gl/Gr05f3>
- LOZANO MIJARES, M^a del Pilar (2007): *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco/Libros.

- LUKÁCS, Georg (1963): *Significación actual del realismo crítico*, México, Biblioteca Era.
- LYON, David (1997): *Postmodernidad*, Madrid, Alianza.
- LYOTARD, Jean-François (1987): *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa.
- (2014): *La condición posmoderna: informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra.
- MACHO-STADLER, Marta (2008): «Las sorprendentes aplicaciones de la banda de Möbius», en *Actas del II Congreso Internacional de Matemáticas en la Ingeniería y la Arquitectura*, 3, 4 y 7 de abril, Madrid, Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Universidad Politécnica, pp. 29-61. En web: <www.ehu.es/~mtwmastm/Arquitectura2008.pdf>
- MARCHÁN FIZ, Simón (1986): *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974): epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna»: Antología de escritos y manifiestos*, Madrid, Akal.
- MARÍN, Ramiro Fernando (2012): «Ser o no ser [cyborg]. Tecnología y cultura: de la tradición prometeica a la tardición fáustica», *Trilogía*, 7, diciembre, pp. 33-58. En web: <itmojs.itm.edu.co/index.php/trilogia/article/view/375/pdf>
- MARTÍNEZ-RICO, Eduardo (2010): «Literatura y periodismo, el tema-problema», *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 28, pp. 317-327.
- MARTOS, José Ángel (2000): «Derrick de Kerckhove: “Internet es un nuevo paso en la evolución humana”», *Muy interesante. Arte y cultura*, 229, junio. En web: <www.muyinteresante.es/cultura/arte-cultura/articulo/derrick-de-kerckhove>
- MARZAL FELICI, José Javier (2011): «Cine y fotografía: la poética del *punctum* en *El muelle* de Chris Marker (*La jetée*, 1962)», *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, 12, pp. 54-63.
- MASSOT, Dolors (1995): «Umberto Eco asegura que a la televisión “no le quedan más de veinte años de vida”», *ABC*, 29 de septiembre, p. 59. En web: <hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1995/09/29/059.html>
- MCCORDUCK, Pamela (1991): *Máquinas que piensan: una incursión personal en la historia y las perspectivas de la inteligencia artificial*, Madrid, Tecnos.
- MCLUHAN, Marshall (1969): *La galaxia Gutenberg: génesis del Homo Typographicus*, Madrid, Aguilar.

- (2009): *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós.

- MOLINUEVO, José Luis (2006): *La vida en tiempo real: La crisis de las utopías digitales*, Madrid, Biblioteca Nueva.

- (2007): «Hacia un lenguaje de la ciudadanía en las nuevas tecnologías», en *Argumentos de Razón Técnica*, 10, pp. 43-54. En web: <institucional.us.es/revistas/argumentos/10/art_3_rea10.pdf>

- MORA, Vicente Luis (2007): «Pangea, el nuevo mundo», entrada del blog *Vicente Luis Mora: Diario de lecturas*, viernes, 23 de noviembre. En web: <vicenteluismora.blogspot.com.es/2007/11/pangea.html>

- (2008): «El porvenir es parte del presente: La narrativa española como especies de espacios», *Hofstra Hispanic Review*, 8/9, verano-otoño, pp. 48-65. En web: <cmajaveriana.edu.co/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1N3HDBKZ2-Q5RQVB-501>

- MORALES RINCÓN, Mario Enrique (2009): «La crítica literaria en la cibercultura: El nuevo escenario de la narración digital colectiva» [monografía], Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales. En web: <repository.javeriana.edu.co/bitstream/10554/482/1/cso18.pdf>

- MORENO HERNÁNDEZ, Carlos (1998): *Literatura e hipertexto: de la cultura manuscrita a la cultura electrónica*, Madrid, UNED.

- MORRIS, C. Brian (1993): *La acogedora oscuridad: El cine y los escritores españoles (1920-1936)*, Córdoba, Filmoteca de Andalucía.

- MUNARI, Alberto (1996): «¿De verdad o de mentira?», en Giovanni Anceschi... [et al.], *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, pp. 107-127.

- NAVAJAS, Gonzalo (1993): «Una estética para después del posmodernismo», *Revista de Occidente*, 143, abril, pp. 105-130.

- (1996a): «La para-doxa (pos)moderna: El paradigma de una estética anticanónica», en Georges Tyras (ed.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Grenoble, Université Stendhal (CERHIUS), pp. 23-32.

- (1996b): *Más allá de la posmodernidad: estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona, EUB.

- (1998): «El icono verbal roto: la narración de la estética finisecular», en Irene Andre-Suárez (ed.), *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Madrid, Verbum.

- (2002a): *La narrativa española en la era global: imagen, comunicación, ficción*, Barcelona, EUB.
- (2002b): «Ficción y erotismo: La reubicación del cuerpo en la ficción española contemporánea», *Verba hispánica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, 10, pp. 13-23.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (1996): «Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un fin de milenio», *Revista Interamericana de bibliografía*, 56(1-4), pp. 49-66. En web: <www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo4/index.aspx?culture=es&navid=201>
- NORMAN, Donald (1990): *La psicología de los objetos cotidianos*, Madrid, Nerea.
- OLEZA SIMÓ, Joan (1993): «La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo», *Compás de Letras: monografías de literatura española*, 3, diciembre, pp. 113-126.
- (1996): «Un realismo postmoderno», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 589-590, pp. 39-42.
- ORDÓÑEZ, Marcos (2012): «*Black Mirror*: el futuro ya está aquí», *El País. Televisión. Opinión*, 25 de abril. En web: <cultura.elpais.com/cultura/2012/04/25/television/1335379727_061911.html>
- ORTEGA Y GASSET, José (2005): *La rebelión de las masas*, Madrid, Espasa-Calpe.
- (2006): «Meditación de la técnica», en *Obras completas, tomo V (1932-1940)*, Madrid, Taurus, Fundación Ortega y Gasset, pp. 551-608.
- ORTIZ, Tulio (2000): «Globalización: visión histórica desde Sudamérica», en María Laura Pardo & María Valentina Noblia (eds.), *Globalización y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Biblos, pp. 29-40.
- PABLO CRISTÓBAL, María Rosa de (2014): *Del texto al hipertexto: La incorporación de las nuevas tecnologías a los estudios humanísticos en general (y literarios en particular) y sus posibilidades docentes* [tesis doctoral], Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Filología, Departamento de Filología Inglesa II. En web: <eprints.sim.ucm.es/25068/1/T35302.pdf>
- PARKER, Ian (2011): «Psicoanálisis lacaniano y psicoanálisis relacional: es la relación estúpida», *Teoría y crítica de la psicología*, 1, enero, pp. 95-104. En web: <www.teocripsi.com/2011/1parker2.pdf>

- PEÑA-ARDID, Carmen (1991): «La influencia del cine en la novela española del medio siglo: una revisión crítica», *Cuadernos de investigación filológica*, 17, pp. 169-191.
- (1999): *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra.
- PEREIRO, Peregrina (2002): *La novela española de los noventa: alternativas éticas a la postmodernidad*, Madrid, Pliegos.
- PEREL, Esther (2013): «El secreto del deseo en una relación de largo plazo», *TED: Ideas Worth Spreading*, febrero. En web: <www.ted.com/talks/esther_perel_the_secret_to_desire_in_a_long_term_relationship/transcript?language=es>
- PERLIANI, Erica Gabriela (2013): «El juego de la seducción», *Eikasia: revista de filosofía*, 51, pp. 221-236. En web: <revistadefilosofia.com/51-10.pdf>
- PIROMALLO, Agata; & ABRUZZESE, Alberto (1996): «Prefacio», en Giovanni Anceschi... [et al.], *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, pp. 7-8.
- POZO, Marta del (2009): «El amor redimensionado por la ciencia y la tecnología en Carne de Píxel, de Agustín Fernández Mallo», *Letras hispanas*, 6, 2, otoño, pp. 42-49. En web: <gato-docs.its.txstate.edu/jcr:1bacb1cd-3b2a-4040-a188-6978e3dd2d7e/Del_Pozo-1.pdf>
- POZUELO YVANCOS, José María (2004): *Ventanas de la ficción: narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelona, Península.
- PRECIADO, Paul B. (2008): *Testo yonqui*, Madrid, Espasa Calpe.
- (2011): *Manifiesto contrasexual*, Barcelona, Anagrama.
- (2013): «Beatriz Preciado», programa *Pienso, luego existo* de RTVE, 12 de agosto. En web: <www.rtve.es/alacarta/videos/pienso-luego-existo/pienso-luego-existo-beatriz-preciado/1986547/>
- QUESADA, Luis (1986): *La novela española y el cine*, Madrid, Ediciones JC.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia (1995): *Manual de análisis de literatura narrativa: La polifonía textual*, Madrid, Siglo XXI
- RENAUD, Alain (1996): «Comprender la imagen hoy: Nuevas imágenes de lo Visible, nuevo Imaginario», en Giovanni Anceschi... [et al.], *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, pp. 11-26.
- RINCÓN, Omar (2006): *Narrativas mediáticas: o cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*, Barcelona, Gedisa

- RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María (2011): «Transmodernidad: un nuevo paradigma», *Transmodernity*, 1(1), pp. 1-13.
- RODRÍGUEZ RUBIO, Marina (2011): «El personaje posmoderno en la novela Española: análisis de *el pensamiento De los monstruos* de Felipe Benítez Reyes», *Philologica urcitana*, septiembre, pp. 89-125. En web: <www.ual.es/revistas/PhilUr/pdf/PhilUr05.6.RodriguezRubio.pdf>
- RODRÍGUEZ RUIZ, Jaime Alejandro (2002): «Teoría, práctica y enseñanza del hipertexto de ficción: El relato digital», *Sociales Virtual*, Pontificia Universidad Javeriana. En web: <www.javeriana.edu.co/relato_digital/>
- ROMERA CASTILLO, José (1997): «Literatura y nuevas tecnologías», en José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo & Mario García-Page (eds.), *Literatura y multimedia: Actas del VI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, Cuenca, UIMP, 1-4 de julio, 1996*, Madrid, Visor Libros, pp. 13-82.
- ROMERO, Hugo (2000): «Los límites de la postmodernidad», *Logos: Anales del Seminario de Metafísica*, 2, Madrid, Universidad Complutense, pp. 421-430. En web: <www.infoamerica.org/documentos_pdf/jameson02.pdf>
- ROMERO-JÓDAR, Andrés (2010): «Reflexiones sobre la identidad con *Doctor Pasavento* de Enrique Vila-Matas», *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 28, 247-265
- RORTY, Richard (1983): *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid, Cátedra.
- (2011): *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona, Paidós.
- RYAN, Marie-Laure (2004): *La narración como realidad virtual: la inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*, Barcelona, Paidós.
- SAGARDOY, Juan Antonio (2017): «El robot, ¿un compañero de trabajo?», *ABC, La tercera de ABC*, 24 de enero. En web: <www.abc.es/economia/abci-robot-companero-trabajo-201701240242_noticia.html>
- SÁNCHEZ CONEJERO, Cristina (2004): «Las identidades y culturas de las Autonomías en la Red: un espacio para el pluriculturalismo», *Espéculo: Revista de estudios literarios*, Madrid, Universidad Complutense. En web: <www.ucm.es/info/especulo/numero27/identid.html>
- SÁNCHEZ MORILLAS, Carmen María (2006): «Nuevos autores digitales: La autopromoción literaria a través de la red», en María José Porro Herrera & Blas Sánchez Dueñas (eds.), *En el umbral del siglo XXI: un lustro de literatura hispánica (2000-2005)*, Córdoba, Universidad, pp. 239-245.

- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2004): «De Edad Media y medievalismos: propuestas y perspectivas», *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 22, pp. 229-247.
- SASSÓN-HENRY, Perla (2007): *Borges 2.0: From Text to Virtual Worlds*, Nueva York, Peter Lang.
- SAZ, Sara M. (2009): «“Escribir en Madrid es llorar”: Madrid en Francisco Umbral», en *Acortando distancias: la diseminación del español en el mundo: actas del XLIII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español*, 1 de agosto, Madrid, UNED, pp. 57-68.
- SELGAS DE SILVI, Gianfranco (2014a): «La muerte —y “revival”— de la novela», *Mito: Revista cultural*, 25 de febrero. En web: <revistamito.com/la-muerte-y-revival-de-la-novela/>
- (2014b): «Un artefacto llamado Danielewski: La ficcionalización del texto y la imagen como representación de lo actual», *Mito: Revista cultural*, 16 de mayo. En web: <revistamito.com/un-artefacto-llamado-danielewski/>
- SHKLOVSKI, Víktor [at al.] (1978): «El arte como artificio», en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, Siglo XXI, pp. 55-70.
- SONTAG, Susan (1981): *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa.
- (1996): *Contra la interpretación*, Barcelona, Alfaguara.
- SPITZMESSER, Ana María (1999): *Narrativa posmoderna española: crónica de un desengaño*, New York, Peter Lang.
- TALENS, Jenaro (1994): «El lugar de la literatura en la era del lenguaje informático», en Darío Villanueva (ed.), *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus, pp. 129-143.
- (2009): «El robot ilustrado y el futuro de las humanidades», *IC: Revista Científica de Información y Comunicación*, 6, pp. 113-125. En web: <idus.us.es/xmlui/handle/11441/33409>
- TRÍAS, Eugenio (1988): *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel.
- TODOROV, Tzvetan (1995): *Introducción a la literatura fantástica*, México D.F., Coyoacan.
- TORRENT ESCAPLÉS, Rosalía (2008): «Cien años de futurismo», *CBN: Revista de estética y arte contemporáneo*, 1, pp. 26-35.

- TURKLE, Sherry (1984): *El segundo yo: las computadoras y el espíritu humano*, Buenos Aires, Galápagos.
- (1995): *La vida en la pantalla: La construcción de la identidad en la era de Internet*, Barcelona, Paidós
- TURPIN, Enrique (2003): «La ironía, acorde y compás de la escritura», en *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea: X Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, El Puerto de Sta. María, noviembre de 2002, Puerto de Sta. María, Fundación Luis Goytisolo, pp. 113-119.
- URDANIBIA, Iñaki (2003): «Lo narrativo en la posmodernidad», en Gianni Vattimo [et al.], *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, pp. 41-75.
- UTRERA, Rafael (2001): *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. En web: <www.cervantesvirtual.com/obra-visor/literatura-cinematografica-cinematografia-literaria-0/html/>
- VALLÉS CALATRAVA, José R. (2008): *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*, Madrid, Iberoamericana.
- VATTIMO, Gianni (1987): *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa.
- VARGAS LLOSA, Mario (2012): *La civilización del espectáculo*, Madrid, Santillana.
- VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo (2005a): «La crisis de las vanguardias artísticas y el debate modernidad-postmodernidad», *Arte, Individuo y Sociedad*, 17, pp. 133-154.
- (2005b): «La moda en la postmodernidad: Deconstrucción del fenómeno *fashion*», *Nómadas: Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*, 11, enero-junio. En web: <pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/11/avrocca2.htm>
- (2006a): «El giro estético de la epistemología: La ficción como conocimiento, subjetividad y texto», *Aisthesis*, 39, pp. 45-61.
- (2006b): «Coleccionismo y genealogía de la intimidad», *Almiar (Margen Cero)*, Madrid. En web: <www.margencero.com/articulos/articulos2/coleccionismo.htm>
- (2007a): «Baudrillard, de la metástasis de la imagen a la incautación de lo real», *Eikasia: Revista de Filosofía*, año II, 11, julio, pp. 53-59.
- (2007b): «Baudrillard: Cultura, simulacro y régimen de mortandad en el Sistema de los objetos», *Eikasia: Revista de Filosofía*, año II, 9, marzo, pp. 73-89.

- (2011): «La posmodernidad: Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos», *Nómadas: Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 29(1), enero-junio. En web: <revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/NOMA1111140285A/2566>
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1994): «Del gran inquisidor al gran consumidor: Medios de comunicación, formación de consciencias y construcción de identidades», en Carmen Pérez Babot (ed.), *La aldea Babel: medios de comunicación y relaciones Norte-Sur*, Barcelona, Deriva, pp. 15-41.
- VILAGELIU, Josep M. (2006): «La cuarta pared: elementos para una puesta en escena teatral», *Cuadernos del Ateneo*, 21, pp. 121-130.
- VIRILIO, Paul (1996): «El último vehículo», en Giovanni Anceschi... [et al.], *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, pp. 37-46.
- (1998): *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra.
- VOLLI, Ugo (1996): «Factores y mnemos: por una ecología semiótica», en Giovanni Anceschi... [et al.], *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, pp. 129-135.
- VOUILLAMOZ, Núria (2000): *Literatura e hipermedia: La irrupción de la literatura interactiva: precedentes y crítica*, Barcelona, Paidós.
- WINTER, Ulrich (2005): «Entre dos aguas: Literatura y periodismo. El columnismo de escritores y la evolución del campo intelectual desde los años ochenta», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 703-704, julio-agosto, pp. 21-23.
- WOLFE, Tom (1994): *El nuevo periodismo*, Barcelona, Anagrama.
- YEPES, Enrique (1996): «El microcuento hispanoamericano ante el próximo milenio», *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1-4, pp. 95-108. En web: <www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo7/introduccion.aspx?culture=es&navid=201>
- ZAFRA, Remedios (2008): «Habitaciones para mirar», *Estudios visuales*, 5, enero, pp. 82-94. En web: <www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num5/zafra_habs.pdf>
- ZAVALA, Lauro (2010): «Cine y literatura: Puentes, analogías y extrapolaciones», *Razón y palabra*, 15(71), febrero-abril. En web: <www.razonypalabra.org.mx/N/N71/TEXTOS/ZAVALA%20REVISADO.pdf>
- ŽIŽEK, Slavoj (2010): *El sublime objeto de la ideología*, Madrid, Siglo XXI.

Juan José Millás y las nuevas tecnologías audiovisuales

| Resumen en castellano de la tesis doctoral

Introducción

La existencia de la llamada *literatura de las nuevas tecnologías* es un hecho en creciente desarrollo desde finales del siglo xx. En la presente tesis doctoral me he propuesto analizar la producción narrativa y periodística del escritor Juan José Millás (Valencia, 1946) desde esta perspectiva apenas perfilada en anteriores estudios sobre su obra. He preferido enfocar el estudio hacia la configuración de la estética cibercultural, también traspasada por el pensamiento posmoderno. La cibercultura tiene que ver con el replanteamiento de la lógica imperante provocado por los nuevos medios de producción y reproducción, lo que ha generado un nuevo modelo estético y de pensamiento muy sugerente para la creatividad de los artistas y creadores del siglo xxi.

Pero el impacto de las nuevas tecnologías audiovisuales también ha sido profundo en otros aspectos relacionados con la vida humana. El fenómeno tecnológico ya es parte del contexto de nuestra época, se ha integrado en la cotidianidad y podemos considerar que el hombre se ha acostumbrado a la omnipresencia de las tecnologías. Al mismo tiempo ha modificado sus nociones sobre sí mismo y el entorno, su pensamiento, observación y comportamiento, y por lo tanto afectar a la manera en que experimenta y produce arte en general y literatura en particular. La ciencia, las nuevas tecnologías y las obras audiovisuales que resultan del influjo cibercultural han logrado abrirse paso como referencias culturales para los escritores: la base creativa e inspiracional ya no es solo literaria, los modos de producción y representación se amplían.

Mi labor en esta tesis ha sido desgranar las soluciones creativas que Millás, mi objeto de estudio, ha ido aportando en su obra a medida que se desarrollaban las nuevas tecnologías a su alrededor: cómo se ha producido la revalorización expresiva y la incorporación de estos dispositivos en el discurso y en la estructura

de sus creaciones, la lógica textual que ha imperado, tanto en el contenido —temas, experiencias— como en la forma —estética, estructura—.

Síntesis

De una novela primeriza y ensimismada, Millás ha evolucionado a una narrativa marcada por la estética cibercultural y ciertas líneas de pensamiento posmoderno. De esta forma, debe mucho de su producción actual al influjo de distintos espacios y lenguajes procedentes de la ciencia y las nuevas tecnologías audiovisuales; su curiosidad le ha llevado a convertirse en comentarista excepcional de su *tecnologizado* entorno y a experimentar con géneros y formatos, no solo literarios, en su propia producción. El análisis pormenorizado de cada uno de estos aspectos se ha convertido en el objetivo fundamental de la presente tesis doctoral.

El proyecto literario de Millás ha dejado de estar referenciado en sí mismo: la incorporación al mundo de la prensa en forma de *articuentos*, híbridos genéricos, ha propiciado una apertura comunicativa en su creación. La crítica millasiana coincide en entender su obra como el reflejo de una lucha contra la falsedad de los elementos que se postulan como reales: ya sea a nivel estético, socio-político o epistemológico. Y en el centro de esa ilusión, las *nuevas realidades-simulacro*. El nuevo Millás detecta y participa en la configuración cibercultural con la intención de poner en duda las construcciones absolutas de sentido: los fragmentos de su obra aportados son prueba explícita.

No hay salida a la mediatización, he llegado a concluir. Al menos, si queremos seguir conectados. Tampoco para el creador, para el escritor. A esto hay que añadir que la tradición literaria nunca ha tenido un peso relevante en la idea literaria de Millás y que la opinión que tiene sobre la formación académica no es la mejor, por lo que se unen varios condicionantes para considerarlo el candidato perfecto para acoger en su imaginario diversos objetos culturales y de terrenos a priori tan alejados de la literatura como la ciencia o la psicología. Esta ha sido la causa principal para elegir su obra como objeto de estudio por delante de otros escritores de su generación.

Es decir, me he propuesto analizar la realidad prediseñada y global a la que se adhiere Millás, aunque con reservas. En el terreno ético, su postura es algo más

pesimista, si bien es cierto que hay un descreimiento original desde sus primeras novelas: Millás no ha dejado de subrayar el dilema de la fragmentación y el aislamiento, la deshumanización de la sociedad, el ansia consumista, la falta de libertad, los falsos intermediarios para el conocimiento de la realidad o la *cotidianización* del espectáculo.

También en el campo estético se ha impuesto otra lógica: la reproductibilidad técnica ha revolucionado las nociones de originalidad, arte y artista. Millás es conocedor de la opción surrealista, recurso del que tiraba en sus primeras creaciones, pero poco a poco incorporará el hiperrealismo artístico, la perspectiva pictórica y fotográfica, el simulacro televisivo y la iconografía cinematográfica. El resultado es una narrativa muy marcada por la imagen, los efectos cromáticos y la iluminación, rasgos que he registrado puntualmente mediante extractos de sus obras. La aparición de Internet ha garantizado a Millás otro espacio para la interacción, ya que, en la *cultura de la simulación*, realidad y representación se alimentan mutuamente, y por lo tanto también para la imitación del mundo real, lo que da lugar a la dimensión fantástica de sus narraciones.

El entorno se percibe fragmentado y surgen múltiples microproyectos, momento en el que incide la cibercultura para proponer explicaciones basadas en las tecnologías audiovisuales. Los nuevos medios generan diferentes significaciones abstractas y las proyectan; es el receptor el que debe extraerles un contenido inmediato y concreto y su emotividad. Conocer el nuevo modelo comunicativo también ha sido un punto de interés para mi estudio.

En la creación de Millás, la búsqueda de un sentido global suele venir de la mano de la metaficción, pero no es la única vía: ya aporté ejemplos de cómo la confusión existencial se produce como simulacro publicitario, televisivo o cinematográfico, y de cómo las reconstrucciones de sentido y cohesión adoptan unas estrategias creativas que dan cuenta de la estructura mental del *ser multimedia* que es Millás.

Los objetos tecnológicos, hiperevolucionados, albergan una autonomía creciente. El paso siguiente es el acoplamiento entre el hombre y la máquina, hecho que a día de hoy aún produce recelo, pero que a Millás le sugiere la posibilidad de redoblarnos. Esta vía debe completarse con la memoria, lo que a su juicio aún nos

diferencia de las máquinas. En el ámbito doméstico, la relación con su entorno nunca ha sido armónica, pero la llegada de estos aparatos le genera una inquietud inédita y abre nuevas vulnerabilidades. He querido destacar que Millás vuelve sus ojos a lo cercano y pequeño para narrarnos la búsqueda de sentido.

Conclusiones

En la literatura de las nuevas tecnologías compartimos un código simbólico, cuya reordenación por medio del pastiche, icono genérico de la posmodernidad, nos permite personalizar nuestra propia cultura. En este circuito referencial encontramos diversas categorías estéticas —no solo artísticas—, lenguajes e hibridaciones como el modo de producción que se explicita en la nueva narrativa. Formas expresivas se incorporan a la estructura y al discurso para crear espacios ficcionales: ciencias, nuevas tecnologías, cine, música, Internet. Millás, también *ser multimedia*, adquiere una *conciencia imagenizante*, capaz de producir un discurso multilingüe con el idioma internacional de signos e imágenes. Como usuario y productor, una de las conclusiones que he alcanzado es que Millás está contribuyendo al diseño del simulacro permanente de realidad.

Si tuviera que decantarme por un paradigma estructural que al cierre de este estudio acoja la obra de Millás sería el descreimiento generalizado, aunque persiste una visión sutilmente esperanzadora sobre el futuro neotecnológico, según se advierte en sus textos y declaraciones en entrevistas. Mientras que las constantes éticas de la sociedad contemporánea son puestas en entredicho, las variantes estéticas que provee la cibercultura han sido admitidas con éxito en su imaginario y en su repertorio de materias, pues permiten la recuperación del individuo y la libertad o autonomía cibernética. Al cierre de esta tesis, creo estar en condiciones de afirmar que Millás es cultivador de la estética cibercultural que se impone en nuestro milenio, que contribuye a su diseño literario y que participa de la crítica responsable, con una labor que casi diría de mediación estética.

Introduction

The existence of the called *literature of new technologies* is a fact under development since the end of the XX century. In this doctoral thesis I resolved to analyze the narrative and journalistic production of the writer Juan José Millás (Valencia, 1946) from that point of view barely outlined in previous studies on his work. I wanted to focus the study on the configuration of the cibercultural aesthetics, also affected by posmodern thought. Cyberculture is connected with rethinking of the prevailing logic caused by new media production and reproduction, which has generated a new aesthetic model very suggestive for XXI century artists.

The impact of new audiovisual technologies has also been profound in other aspects of human life. The technological phenomeon is already part of the context of our time, it's been integrated into everyday life and we can consider that human beings is in the habit of omnipresence of the technologies. At the same time, new technologies have modified the notions about themselves and the environment, the thought, observation and behavior, and thus have affected the way how we feel and produce art and literature. Science, new technologies and audiovisual works in cyberculture have made their way as cultural references for writers: the creative and inspirational basis now is not only literary, the production's and representation have been expanded.

My task in this doctoral thesis has been to explore the creative solutions that Millás, the object of my study, has been contributing in his journalistic and narrative work while the new technologies were expanding around him: how was the expressive revaluation and the incorporation of these devices in discourse and structure of Millás' creations, what textual logic has prevailed, both in content — themes, experiences— and form —aesthetics, structure—.

Synthesis

From an early and self-absorbed Millás' novels, the author has evolved into a narrative marked by cyberculture aesthetics and certain postmodern lines of thought. In this way, the current writing of Millás is very influenced by different spaces and languages from science and new audiovisual technologies. Thanks to his curiosity, Millás has become an outstanding commentator of the technological surroundings and he's experimented with genres and formats, not only literary ones, in his own production. The detailed analysis of all these aspects has become the main objective of this doctoral thesis.

The literary project of Millás is no longer referenced himself: the incorporation of Millás to the media in the form of *articuentos*, as the result of mixing articles and stories, has fostered the communicative opening in his creation. Criticism understand his work as the reflection of a struggle against the fake elements postulated as real: either at the aesthetic, socio-political or epistemological level. And in the center of that illusion, the new realities-simulacrum. The new Millás participates in the cibercultural configuration and doubts about the absolute sense constructions: the examples in all his work are a explicit proof.

There's no exit to mediation, I concluded, at least if we want to stay connected. And there's any way out for the creator or writer. In addition, the literary tradition never had much significance in Millás' literary idea and his opinion about the academic formation is not good. Having said that we have several determinants to consider Millás the perfect candidate to host, in his imaginary, various cultural objects and areas as far from literature as science or psychology. This has been the main cause to choose Millás' work the object of my study, instead of other writers of the same generation.

Thus, I decided to analyze the global and pre-designed reality to which Millás subscribes with reservations. In the ethical field, his position is a little pessimistic, although there's an original disbelief in his first novels: Millás has not failed to emphasize the dilemma of fragmentation and isolation, dehumanization of

society, consumer lust, the lack of freedom, the false intermediaries for the knowledge of reality or the daily life of the show.

In the aesthetic field, a different rationality has been imposed: technical reproducibility has revolutionized notions such as originality, art and artist. Millás knows the surrealistic resource and use them in his first creations, but little by little he's going to incorporate the artistic hyperrealism, the pictorial and photographic perspective, the televisual simulacrum and the cinematographic iconography to his work. The result is a narrative very marked by image, chromatic effects and illumination. The emergence of Internet has guaranteed a new space for interaction, because in the culture of simulation, reality and representation feed each other, and therefore imitation of real world, which causes the fantastic dimension of Millás' texts.

Human being perceive the fragmented environment and multiple microprojects arise, just when cyberculture appears to propose explanations based on audiovisual technologies. The new media generate abstract meanings and project them; the receiver must extract immediate and specific content and emotionality. Knowing the new communicative model has also been a subject of interest for my study.

In Millás's literary creation, searching for a global meaning usually implies metafiction, but it is not the only way: I have already provided examples of how existential confusion occurs as an advertising, televisual or cinematographic simulacrum, and how meaning reconstructions adopt creative strategies that make mental structure explicit of multimedia being that Millás is.

Hyperevoluted technological objects have an increasing autonomy. The next step is the connection of man and machine, a fact that today still provokes suspicion, the possibility of redoubled according to Millás. This path must be completed with memory, which still sets us apart from machines. The relationship between Millás and domestic environment has never been harmonious, but the arrival of all these technological devices generates an unprecedented concern and new vulnerabilities. I wanted to point out that Millás turns his eyes to small and near things to tell readers the search for meaning.

Conclusions

In literature of new technologies we share a symbolic code, whose rearrangement through the pastiche, generic icon of postmodernity, allows us to personalize our own culture. In this referential circuit we find various aesthetic categories —not only artistic ones—, languages and hybridizations that they are explicit modes of production in the new narrative. Expressive forms are incorporated into both structure and discourse to create fictional spaces: sciences, new technologies, cinema, music, Internet. Millás is a multimedia being that acquires an imageizing consciousness; he is able to produce a multilingual speech with the international language of signs and images. As a user and producer, one of the conclusions I have reached is Millás is contributing to design the permanent simulacrum of reality.

If I had to choose a structural paradigm that would support Millás' work, it would be generalized disbelief, although a subtly hopeful vision of the new and technological future persists, as we know according to his texts and interviews. While the ethical constants of contemporary society are challenged, the aesthetic variants provided by cyberculture have been successfully admitted in Millás' imaginary and repertoire of subjects, since they allow the recovery of the individual and freedom or cybernetic autonomy. Once this thesis is finished, I believe that I'm in a position to affirm that Millás is a cultivator of the cyberculture aesthetics that prevails in our millennium, he contributes to literary design and participates in responsible criticism. Current Millás' work could be defined as aesthetic mediation.

